This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

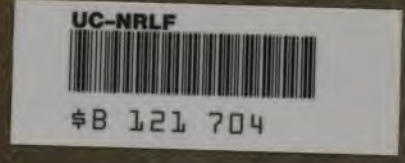
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

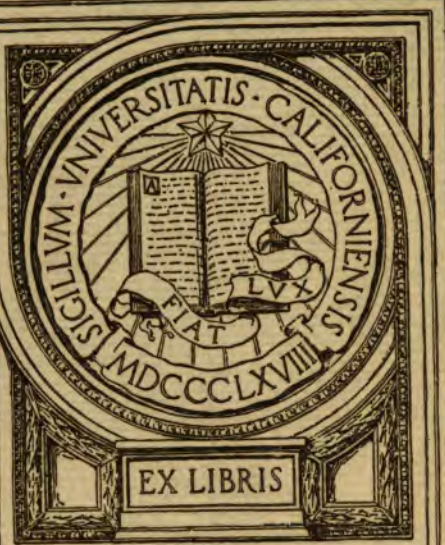
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

ND
1343
S3



EXCHANGE



EX LIBRIS

DEC 30 19[illegible]

EXCHANGE

FIGURENBILD UND LANDSCHAFT

BEITRÄGE ZUR VORGESCHICHTE DER LANDSCHAFTSMALEREI

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der philosophischen Fakultät der Universität Bern

Vorgelegt von

HANS OTTO SCHALLER (STUTTGART)

Von der philosophischen Fakultät angenommen auf Antrag von Herrn Professor Dr. ARTUR WEESE

BERN, 22. Juli 1908. Der Dekan: Prof. Dr. STUDER.

ND1343
S3

UNIV. OF
CALIFORNIA

1910.
A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw.

Meinem Vater

305753

Vorwort.

Wer heute über Landschaftsmalerei sich äussern will, wird vor allem seine Stellung zum Impressionismus zu erklären haben und er wird sich dabei bald entschliessen müssen, die wesentlichen Kriterien dieses spezifisch malerischen Stilbegriffs in viel allgemeineren Sehvorgängen zu suchen als die Zeit, die das neugeschaffene Wort zum erstenmal gebrauchte. Er wird des ferneren gut tun, zu dieser Begriffsbestimmung die Aeusserungen der Produktiven, der Künstler selbst, als den in erster Linie Kompetenten in dieser Frage heranzuziehen.

Diese vielfach sich deckenden Ansichten einmal zu einer Lehre des Impressionismus zusammenzufassen, wäre eine höchst lohnende Aufgabe; von den Künstlern, die über die Bedingungen ihres Schaffens Rechenschaft gaben, haben gerade die Bedeutendsten in dieser Richtung auf's intensivste und mit Resultaten von überraschender Aehnlichkeit nachgedacht. Es wäre auszugehen von Hildebrands Problem der Form und den dazu gehörigen Aufsätzen und dieses Grundmaterial wäre zu stützen mit den Aeusserungen, die sich zerstreut schon in Leonardos Buch der Malerei finden, ferner in Reynolds Reden (vor allem der elften von 1782 und der vierzehnten von 1788), im Tagebuch von Delacroix, in Fromentins alten Meistern, in Stevensons Velazquez, in den Briefen von Hans von Marées, ausserdem bei Goethe [1]) (z. B. in den Gesprächen mit Eckermann, 5. Juni 1825), in den Vorträgen und Reden von Helmholtz und in Tschudis Manet. Aber diese Zusammenstellung würde ein Buch für sich ergeben;

[1]) Auch auf Johann Paesters „Theatik", Ideen zur Uebung des Blicks in der bildenden Kunst (Mannheim 1807), mag an dieser Stelle hingewiesen sein.

sie würde überdiès viel spezieller auf die Wirkungs- und Entstehungsbedingungen des Einzelwerks eingehen, als es die Gewinnung einheitlicher Gesichtspunkte zur entwicklungsgeschichtlichen Betrachtung und Sichtung des historischen Bildermaterials erfordert. Dass auch für diesen Zweck die Anschauungsweise der Produktiven als die eigentlich in Frage kommende die Grundlagen geben sollte, hat Hildebrand zuerst betont; dem hat sich von den Forschern Dvorak am entschiedensten angeschlossen, wenn er sagt, dass das wichtigste Substrat der Geschichte der Kunst, wenn sie mehr sein soll als Künstlergeschichte, ihre formalen, nach dem entwicklungsgeschichtlichen Prinzip untersuchten Darstellungsprobleme sind. [1])

Der Verfasser dieser Studie bekennt sich zu derselben Ansicht, dass die wissenschaftlich-historische Kunstbetrachtung erst dann wahrhaft fruchtbar werden kann, wenn sie die rezeptiv bedingte Auffassung, von der sie notwendig ausgehen muss, ganz durchtränkt mit der Nachempfindung für die Schaffensbedingungen der Produktiven. Der in diesem Sinne gesuchte Begriff impressionistischer Kunst wird aus der Darstellung hoffentlich rasch sich ergeben; da die Untersuchung immer von den Bildern selbst ausging, war deren beschreibende Auswahl die erste Aufgabe. Was schon L. Kaemmerer im Vorwort zu seiner Arbeit über die Landschaft in der deutschen Kunst [2]) betonte, gilt heute fast noch mehr: dass nämlich das Material für eine Geschichte der Landschaftsmalerei noch wiederholter Durcharbeitung unter den durch den Impressionismus neu sich ergebenden Gesichtspunkten bedarf. Auch der Ehrgeiz des Verfassers der vorliegenden Studie ist vollauf befriedigt, wenn er durch diesen Versuch in bescheidenster Weise zur Bahnung des Wegs beigetragen hat; wenn es ihm möglich gewesen sein sollte, mitzuhelfen bei der Sichtung des weit zurückreichenden Bildermaterials, das für die Entwicklung zum Impressionismus bedeutungsvoll ist und mit dem der kommende Historiker der Landschaftsmalerei in erster Linie zu

---

[1]) M. Dvorak, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Jahrbuch der Wiener Kunstsammlungen 1903.

[2]) Leipzig 1886.

rechnen haben wird. Es ergab sich da vor allem die Notwendigkeit der Trennung von Wandmalerei und Tafelmalerei; es wird natürlich immer selbstverständlich bleiben, diese Künste, die in ihren Wechselwirkungen unbedingt zusammengehören, einheitlich zu behandeln; ja die Vorgeschichte der selbständigen Landschaftsmalerei, zu welcher diese Studie beizutragen beabsichtigt, wird ebensosehr vom Grossfigurenbild wie vom landschaftlichen Tafelbild abzulesen sein, so entscheidend bedingt der in latenter Form allezeit vorhandene Trieb zum landschaftlichen Impressionismus je nach seinem Stärkegrad auch den Stil der Wandmalerei. Trotzdem sollten wenigstens die Unterschiede der formalen Wirkungsbedingungen, welche bei diesen zwei Künsten der gänzlichen Verschiedenheit des Bildresultats zu Grunde liegen, streng auseinandergehalten werden; vielleicht wird man noch über die Naivetät lächeln, mit der bislang von der zusammenfassenden Kunstgeschichtsschreibung, welche Malerei, Plastik und und Architektur längst getrennt hat, die impressionistisch und dekorativ bedingten Werke der Malerei in heiterem Durcheinander behandelt wurden. Wesentlich ihrer Trennung halber glaubte der Verfasser auf das Einleitungskapitel nicht verzichten zu können, wenn er auch für diese Abschnitte die Lücken seines Wissens noch schmerzlicher als sonst empfinden musste.

Was die Benennungen der Bilder betrifft, so hat sich der Verfasser in zweifelhaften Fällen meist an die Zuweisungen der betreffenden Galerieen gehalten. Ein unbefangenes, frisch auf die allmählich sich erschliessenden Hauptlinien abzielendes Galeriestudium schien ihm wichtiger als das unvermeidliche Haftenbleiben an der Literatur, trotzdem auf diesem Wege Irrtümer im Einzelnen unvermeidlich waren. Aber es ist für diese wesentlich entwicklungsgeschichtliche Studie letzten Endes nebensächlich, ob z. B. die Londoner Landschaft mit der Ermordung des Petrus Martyr als ein Werk Basaitis oder Giov. Bellinis gilt. Da für die Bewertung einer Bildform als Vorstufe zum Impressionismus nur ihre farbige Haltung ausschlaggebend sein kann, ist auf die Besprechung von Werken, die nicht im Original gesehen sind, durchgehends verzichtet worden. Ein Bilderstudium nach Photographien, das, wenn es mehr sein will als ein notdürftiger Er-

innerungsbehelf, immer barbarisch ist, wäre nirgends irreführender als bei der Beurteilung impressionistischer Farb- und Formwerte. Da nur die wichtigsten europäischen Sammlungen und auch von diesen unmöglich alle durchgesehen werden konnten kann das besprochene Bildermaterial auf Vollständigkeit selbstverständlich keinen Anspruch machen; das Problem ob sich kunstgeschichtliche Fragen auch einmal ausschliesslich vom Standpunkt des mit den Augen der zeitgenössischen Kunst sehenden Galeriebesuchers aus behandeln lassen, schien trotzdem einer Probe wert; und wenn sich die eingeschlagene Betrachtungsmethode als brauchbar erweist, werden die fehlenden Entwicklungsglieder und Einzelwerke leicht sich einfügen lassen. Was die Fragestellungen selbst betrifft, so mussten sie sogar innerhalb ihrer bewussten formalistischen Einseitigkeit noch beschränkt werden, da sonst die allzu weit gesteckten Entwicklungsstrecken niemals hätten durchmessen werden können; es verbot sich aus diesem Grunde schnell, über die Festlegung der Hauptentwicklung (von der Linie zur Farbe) hinaus auch den speziellen dem neuen Sehbedürfnis entgegenkommenden Veränderungen z. B. des Sehfelds und der Licht- und Tonwerte der Farbe nachzugehen, die sich innerhalb der spezifisch malerischen Entwicklung alsbald ergeben und die besonders vom 17. bis 19. Jahrhundert den Kern der Betrachtung bilden müssten. Ein wunder Punkt der Darstellung, die, weil sie von Bildern ausgeht, auf Bildbeschreibungen nicht verzichten kann, bleibt noch zu besprechen: einmal ist zu befürchten, dass diese Schilderungen monoton sein werden, — Landschaft ist eben immer Landschaft —, und ferner, dass sie der beabsichtigten Klarlegung der zu verfolgenden Entwicklungslinien nicht wenig im Wege stehen. Aus diesem Konflikt wusste der Verfasser keinen Ausweg; wird doch immer davon auszugehen sein, dass das Kunstwerk vor allem ein Fest für das Auge sein soll; [1]) aber gerade diese Festesfreude wird nur durch die beschreibende Erzählung derjenigen Bildmomente, auf welche der Sinn am entschiedensten reagiert, einigermassen sachlich festzuhalten sein.

[1]) Delacroix.

Unausbleiblich war schliesslich auch jener kaum lösbare Konflikt, in den jede schriftstellerische Darstellung künstlerischer Fragen gerät, die über das rein wissenschaftliche, historisch-kritische Tatsachenmaterial hinaus auf Probleme der Form einzugehen sich bemüht. Von dem Augenblick an, wo der Autor den auf dem Weg der Nachempfindung für ihn erreichbaren Höhepunkt seiner reproduktiven Kritik- und Genussfähigkeit gewonnen hat, wird er entweder dazu kommen, sich selbst produktiv zu betätigen; wenigstens aber wird sein Gefühl dafür, dass die reinsten Kunstwerte gerade nur durch die Form und nie durch Worte sich ausdrücken lassen, so gestiegen sein, dass sich ihm schriftstellerische Uebersetzungen von Kunsteindrücken von selbst verbieten. Er wird auch keine Neigung haben, dieses sinnlich lebendige Empfindenkönnen durch die erneute Einbeziehung wissenschaftlicher Fragestellungen wieder in Gelehrtenstaub zu ertöten. Und auch den in Künstlerbüchern niedergelegten Theorien wird er als Laie keine neuen hinzufügen wollen. Er wird die tiefe Wahrheit des Goethewortes einsehen, „dass aller Vorzug der bildenden Kunst darin besteht, dass man ihre Darstellungen mit Worten zwar andeuten aber nicht ausdrücken kann“ [1]) und er wird verstehen, „dass es schwer ja fast unmöglich ist, von allem literarischen zu den bildenden Künsten überzugehen; denn es liegt eine ungeheure Kluft dazwischen“. [2])

Stuttgart—Bern, im Sommer 1908.

Hans Otto Schaller.

Im Sommer 1908 lag diese Arbeit der philosophischen Fakultät der Universität Bern als Dissertationsschrift vor. Während der unlieb verzögerten Drucklegung sind folgende Werke

[1]) Goethe in Kunst und Altertum, erstes Heft.
[2]) Goethe über Winckelmann.

erschienen, die zum Teil Einzelfragen desselben Themas, zum Teil auf anderem Wege verwandte Probleme behandeln:

Joseph Gramm, die Entstehung der idealen Landschaft, Freiburg 1909.

Franz Winter, das Alexandermosaik aus Pompeji, Strassburg 1909.

Werner Weisbach, Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. Berlin 1910.

M. Heinemann, landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis Polygnot. Bonn 1910.

Corrado Ricci, Pier della Francesca. Rom 1910.

Stuttgart, im Frühjahr 1910.

Hans Otto Schaller.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Kapitel I (Einleitung): Von der Wandmalerei zur Tafelmalerei

a) Die Anfänge 1
b) Die Malerei der Antike 7
c) Die Umwertung der Werte 17
d) Die Entstehung der Landschaft 25

Kapitel II: Die Einflüsse der landschaftlichen Tendenzen auf die Entwicklung der italienischen Malerei, bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts.

a) Florenz und die Schulen Mittelitaliens 37
b) Venedig 69
c) Rom 114

Kapitel I.

Einleitung.

Von der Wandmalerei zur Tafelmalerei.

a) Die Anfänge.

Die Beziehungen zwischen der Wand- und Tafelmalerei zu verfolgen, gehört zu den interessantesten Aufgaben der Kunstgeschichte. In primitiven Entwicklungsstadien ist die Wandmalerei immer die Vorgängerin, entstanden mit der erwachenden Freude an naturähnlichen Darstellungen, entwickelt aus dem ornamentalen Schmuck der Nutzgegenstände. Für die Augenfunktion des Beschauers fällt sie in diesem Stadium noch ganz in das Gebiet des Ornaments; ihre Formen sind meist naive Erinnerungsbilder geometrisch stilisiert, in einer Kettenfolge linearer Umrisse, deren Motive sich häufig wiederholen; sie ist eine dekorative Zierleiste, auf die Wand übertragen, und als solche streifenmässig ablesbar. Diese Kunstweise bleibt gewöhnlich auch noch bestehen, wenn daneben eine am Natureindruck geläuterte Formensprache sich herangebildet hat, der jedoch ihrerseits mit jenem ersten Stil die Beschränkung auf die tiefenlose Reliefauffassung vorläufig gemeinsam bleibt. Leonardos Gedanke, der an die bekannte griechische Anekdote von der Entstehung der Malerei erinnert, drängt sich auf: „Die erste Malerei bestand nur aus einer Linie, die den Schatten eines Menschen umzog, den die Sonne auf der Wand verursachte."

Diese neue Art der Raumdekoration wird zunächst die natürliche Dienerin der Plastik, deren erzählende Elemente sie zur Darstellung übernimmt. Daher der illustrative Grundzug, welcher im Gegensatz zu der reinen Formenwelt der Plastik der

THE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Wandmalerei immer anhaftet. In ihren Anfängen eine Kunstübung zweiten Rangs, diente sie durch die relative Leichtigkeit der Herstellung und die geringere Kostbarkeit des Materials in vielen Fällen zur Ersetzung der Relieffriese, womit die Plastik den Innenraum schmückte. Mit der Entwicklung einer reicheren Kultur strebte jedoch auch die Malerei nach Ausgestaltung ihrer Eigenwerte. Die Tafelmalerei tritt als neues selbständiges Element in die Kunst, und von da ab steht auch die Wandmalerei unter dem Zeichen des Kampfes gegen die von Architektur und Plastik gestellten Gesetze. Und die beiden Künste selbst, scheinbar ein und dieselbe Tätigkeit, zeigen sich alsbald so verschieden in ihren Wirkungsbedingungen, dass sie sich mehr und mehr zu getrennten Welten auswachsen, die sich gegenseitig eher bekämpfen als ergänzen. Kaum hat die Wandkunst einen Gipfel erreicht, so neigt das künstlerische Verlangen nach den intimen Reizen der Tafelmalerei; und dies Auf und Nieder, dies Durcheinanderfliessen durchzieht als eine ewige Wellenbewegung die Geschichte der Malerei.

Doch als sieghaft erweist sich im grossen Strom der Gesamtentwicklung schliesslich immer wieder der immanente Trieb zur Tafelmalerei, d. h. von der dekorativen Darstellung einer durch den umgebenden Raum bedingten, frei zu erfindenden und tektonisch streng zu gliedernden Figurendarstellung zu der realen und bis ins Letzte durchfühlbaren Formengebung, wie sie die Portrait-, Landschafts- und Stillebenmalerei voraussetzt. [1])

[1]) Vergleiche dazu Klinger's Ausführungen in Malerei und Zeichnung: „Die eigentlichste Aufgabe der Malerei als solche bleibt immer das Bild. Rein durch sich wirkend, von Raum und Umgebung unabhängig, hängt sein Reiz ausschliesslich von der Benutzung und Bewältigung seines die ganze sichtbare Welt umfassenden Stoffes ab, welche sie in allen Erscheinungsformen mit wunderbarer Klarheit und Tiefe wiederzugeben vermag.

Das Einfachste gewinnt höchste Bedeutung durch die Intensität des Erfassens . . . Jedes Stück geschauter und vollendet wiedergegebener Welt ist an sich völlig hinreichend, einen Vorwurf für ein Bild zu geben . . . . Das Bild gibt uns dann Eindrücke, die die Natur uns selten geben kann, weil uns die Gleichzeitigkeit vieles Geschauten, der stete Wechsel, vor allem aber die eigene innere Empfindung, selten zum reinen Empfinden durch das Auge kommen lassen . . . .

Diese künstlerischen, besser ästhetischen Anforderungen ändern sich

Denn in jeder über die Darstellungsaufgabe hinaus aus unmittelbarem Genuss am Sichtbaren quellenden Kunst ist ein ausgeprägter Drang nach Eroberung der illusionären Wirklichkeitswerte. Ist ja doch eine stark sinnliche Freude eben an den Erscheinungen der Wirklichkeit die Grundlage jeglicher bildmässigen Kunstübung.

Es ist sehr merkwürdig, welche Steigerungen dieser Trieb selbst innerhalb eng begrenzten Ausdrucksmitteln erfahren hat. Die ägyptischen Wandfriese, welche in den Grabkammern des alten Reichs oft an Stelle bemalter Flachreliefs die Wände schmückten, haben ebenso wie die neuerdings entdeckten kretisch-mykenischen Malereien eine ganz überraschende Naturfrische, obwohl die Technik über flächenhafte Umrisse und Silhouetten fast nicht hinausgeht. Auch die Anordnung in Streifen, deren Ablesen durch ornamentartige Wiederholung der Einzelmotive erleichtert wird, bleibt dieselbe, wie in der ersten primitiven Kunstweise; aber der geometrische Formenstil ist gänzlich überwunden. Statt abstrakten Erinnerungsbildern sind unmittelbare Naturbeobachtungen gegeben, die sich naturgemäss zunächst auf die Tierwelt erstrecken, aber bald auch auf Pflanzen und Blumen und landschaftliche Andeutungen. Immer sind es also Eindrücke landschaftlicher Art, welche den entscheidenden Schritt von dem abstrakten Stil der Figurenbilder zu den Prinzipien der Tafelmalerei veranlassen und immer bezeichnet die erwachende Freude an Erscheinungen, die über das naiv anthropocentrische Interesse hinausgehen, zugleich auch das Streben nach neuen Ausdrucksformen für die Darstellung.

---

in Bezug auf die dekorativen Anforderungen des Bildes bei der dekorativen und Raummalerei bedeutend. Bei beiden ist es nicht mehr das einzelne Kunstwerk, welches auf uns Eindruck machen soll, sondern es soll die künstlerische Einheit des Raums, also der Umgebung des Bildes, zugleich auf uns wirken. Schon bei etwas mehr als mässigen Dimensionen treten Form und farbige Durchbildung im Bestreben nach einheitlicher Zusammenwirkung, nach Anschluss an die Architektur, mit weniger Bedeutung auf, um der Gesamtstimmung, dem Ausdruck, der rhythmischen Bewegung grössere Klarheit und Verständlichkeit zu geben. Die Einheit des Raums, die Eindringlichkeit seiner Bedeutung erfordern geradezu, die sonst so streng einzuhaltenden Formen und Farbengesetze der Natur aufzulösen.

Besonders in den kretisch-mykenischen Tier- und Jagddarstellungen ist der frische, lebendige Eindruck unmittelbar fixierter Bewegungsmotive, die Impressionskraft momentan erfasster Umrisse höchst erstaunlich. Es ist ein Impressionismus wesentlich der Linie und weniger Lokalfarben, ohne Farbabstufung und ohne Raumwirkung, ganz in den Grenzen einer belebten Relieferzählung und deshalb ebensogut in der Plastik möglich. Die wesentlich später entstandenen Löwenreliefs im Brit. Museum, diese wunderbaren Dokumente assyrischer Beobachtungskunst, geben den Beweis dafür.

Die Tatsache einer solchen Fähigkeit impressionistischer Gestaltung schon im 3ten und 2ten vorchristlichen Jahrtausend gibt zu denken. Aber es ist bezeichnend, dass hier wie dort diese naive, flotte, imitativ so geschickte Kunst keine Entwicklungsmöglichkeit in sich trug. Sie erschöpfte sich durch die Beschränktheit der Ausdrucksmittel; ihre scheinbare Freiheit war keine organisch erwachsene, aus einer langsam sich vertiefenden und erweiternden Vorstellungskunst entstandene, sondern mehr eine virtuos imitative. Der überspannte Bogen schnellte zurück, die Kunst begann von vorn und in den ersten Jahrhunderten des ersten vorchristlichen Jahrtausends herrschte in Europa allgemein der geometrische Stil wieder, der auch in den früheren Perioden ägyptischer und kretisch-mykenischer Kunst nur zeitweise zur Nebenströmung herabgedrückt war. Dieser Stil allein konnte sich aus dem Zusammenbruch der ägäischen Herrlichkeit hinüberretten in die vorklassische Periode der jungen griechischen Kunst.

Das frühe Auftreten solcher vorwiegend imitativen Kunstleistungen und die historische Tatsache ihrer Entwicklungsunfähigkeit, sind wichtige Dokumente für die Erkenntnis des Wesens der bildenden Kunst, das vielmehr in ihrer freischöpferisch gestalteten Gesetzmässigkeit als in ihrer vom Naturvorbild abhängigen Illusionskraft besteht, weshalb sie in ihren Anfängen zunächst notwendig abstrakt stilistisch sein wird. Aber darüber soll die Notwendigkeit der imitativen Grundelemente aller Kunstübung und deren allmähliche Steigerung nicht in ihrer Bedeutung herabgesetzt werden. Wie die scheinbar vollkommen naturgemässe

Malerei eines Velasquez im Grunde nichts als freischöpferische Vorstellungskunst ist, so findet andererseits jede scheinbar rein abstrakte, aus der Idee gebildete Stilkunst ihren Anstoss in der naiv sinnlichen Freude an der Darstellung organischen Lebens, wenn auch nur in der summarischen Vereinfachung, in der man sich beispielsweise in vollkommener Dunkelheit an den Tonreichtum der Tagesfarbe erinnert.

In den schroffen Gegensätzen des ältesten geometrischen Stils einerseits und des ältesten Linearimpressionismus andererseits zeigt sich extrem gesteigert dies geistig-sinnliche Doppelwesen der bildenden Kunst, verschärft noch durch die Gebundenheit jener abstrakten Kunstäusserungen, die zumeist nur als Schrift und Symbol zu dienen hatten. Sie verkörperten nicht sinnliche Eindrücke, sondern Ideen; sie waren der Ausdruck für Totalempfindungen, wie sie aus der strengen Gebundenheit des religiösen und politischen Lebens sich ergaben.

Man kann deshalb wohl jene freien Aeusserungen naiver Sinnenfreude, wie die ägyptischen Tierfriese, die kretisch-mykenischen Jagdszenen und die Löwen von Kujundschik, mit den Produktionen der älteren Steinzeit, also kulturell unvergleichlich niedriger stehender Völker, zusammenbringen. Dinge wie das „Renntier von Thaingen" gehören mit jenen Impressionen in eine Reihe. Die nomadenhafte Ungebundenheit des Aquitaniers begünstigte, eben durch das Fehlen einer zwingenden politischen und künstlerischen Gesamtkultur, eine solche zugleich individuelle und triebmässige Kunstäusserung. Man braucht sich die künstlerische Freude an ihren sinnlichen Reizen wegen des völligen Mangels bildnerischer Entwicklungsmöglichkeiten nicht rauben zu lassen. Die Stärke und Sicherheit dieses Kunsttriebs ist trotzdem grossartig genug. Auch ist es klar, dass individuelle Kunstäusserungen auch in Epochen höchster Kultur niemals die eminente überpersönliche Monumentalwirkung besitzen können, wie Schöpfungen, die einer völkerschaftlichen Gesamtempfindung Ausdruck geben. Niemand wird z. B. Raffael unter Giotto, Giotto unter die Mosaicisten stellen wollen, und doch verringert sich die Monumentalität der Kunstformen von einem zum andern; — Beispiele, die sich beliebig vermehren lassen.

Mit dem Wachstum und der Ausbreitung der Kultur und der zunehmenden Freiheit des kunstübenden Individuums steigert sich auch die immanente Tendenz der bildenden Kunst von der Abstraktion zur Einfühlung. [1]) Was in der ältesten Kunst noch schroff getrennt lag, weiss die griechische allmählich zu verbinden und auszubilden. Jetzt erst konnte auch eine eigentliche Tafelmalerei entstehen: die bildmässig geschlossene Darstellung eines isolierten, nach allen Seiten als Raumausschnitt wirkenden Scheindrucks. Bei den Griechen also liegt der Ursprung auch der modernen Malerei.

Nach diesen allgemeinen Erwägungen ergeben sich nun ungezwungen die Stilbegriffe, die für die Malerei aufzustellen sind, und deren wichtigster aus den durch die zunehmende Eroberung der Wirklichkeitswerte entstehenden Entwicklungsstufen resultiert. Der Verlauf der Kunstgeschichte zeigt für die Malerei deutlich eine allmähliche Bereicherung der Vermehrung der Elemente, welche sowohl in der Wand- wie in der Tafelmalerei die Illusion des Natureindrucks bedingen. Er zeigt ferner, dass, wenn eine solche Erweiterung einmal die ganze Breite des Kunstschaffens durchdrungen hat, die Folgezeit durch ein freiwilliges Zurückgehen auf einfachere Stufen sich der originalen Produktion und der weiteren Entwicklungsmöglichkeit beraubt. So ergeben sich also für den Rückblickenden bestimmte stilistische Unterschiede. Keineswegs soll mit ihnen der geringste Wertunterschied gemacht werden. Auch die scheinbar fortgeschrittenste Kunst wird immer stilistisch bedingt sein, eben weil es sich im Kunstwerk nie um eine mechanische Reproduktion des Natureindrucks handelt, was ja schon der Akt der Neuschöpfung der dreidimensionalen Erscheinung auf der zweidimensionalen Fläche zur Genüge dartut. [2])

---

[1]) Andere Gesichtspunkte entwickelt W. Worringer in seiner geistreichen Arbeit „Abstraktion und Einfühlung", München 1908.

[2]) Vergleiche dazu A. Riegl, „spätrömische Kunstindustrie" (Wien 1901): Den „Naturalismus" für einzelne Stilweisen zu reklamieren, kann nur zu Missverständnissen führen. Der Altägypter, der die Dinge in ihrer streng „objektiven" Erscheinung wiederzugeben suchte, glaubte dabei gewiss so „naturalistisch" als nur irgend möglich vorzugehen. Der Hellene wiederum

Es gehört weiterhin zum Wesen des Kunstwerks, dass es immer nur einer bestimmten Seite der Erscheinungsvielfältigkeit klar formulierten Ausdruck geben kann; und diese Unterschiede in der individuellen Auffassung der Natur ergeben wieder über die gemeinsamen Stilbedingungen hinaus für jede Künstlerpersönlichkeit einen besonderen Stil. Ebenso selbstverständlich ergibt sich ein dritter Stilbegriff für alle Werke der Malerei, die zu der zeitlich und individuell gegebenen Ausdrucksbeschränkung noch eine aus der Aufgabe resultierende Abstraktion bringen. Dies ist der Stil, der die Wandmalerei, die durch ihren Raumzusammenhang zu einer formal vereinfachenden und tektonisch besonders streng vorgehenden Schaffensart gezwungen ist, ein für allemal von der Tafelmalerei trennt.

Immer setzt sich nun dem Einhalten dieser Stilbedingungen der Wandmalerei das zunehmende Interesse für reale Formen, besonders der Landschaft, erschwerend entgegen. Wie sehr schon die griechisch-römische Malerei unter dem Zeichen dieses Konfliktes stand, soll im Folgenden kurz hervorgehoben werden.

b) Die Malerei der Antike.

Der Höhepunkt der griechischen Wandmalerei strengen Stils fällt mit der Blüte der attischen Plastik zusammen. Die Phidiasischen Tempel wurden in engem Anschluss an die Architektur dekoriert mit den strengen Wandmalereien eines Polygnot, die ganz im Banne der Plastik linear erzählte Figurenreihen gaben, geschmückt mit einer beschränkten Farbenreihe, unter klarem Verzicht auf Raumtiefe und komplizierte Gruppenbildung. Alles in allem die völlig konsequente Uebertragung der griechischen

mochte sich erst recht „naturalistisch" vorkommen, wenn er seine eigenen Werke mit den altägyptichen verglich. Und durfte sich der Meister der Constantin-Portraits mit ihrem lebhaften Augenausdruck nicht als grösserer „Naturalist" fühlen, als etwa der Meister der Periclesportraits? Alle drei aber hätten dasjenige, was wir heute „Naturalismus" im modernsten Sinne nennen, als die pure Unnatur empfunden. Jeder Kunststil strebt eben nach treuer Wiedergabe der Natur und nichts Anderem, aber jeder hat seine eigene Auffassung von der Natur, indem er eine ganz bestimmte Erscheinungsform derselben im Auge hat.

Reliefauffassung auf die Malerei, wie denn die meisten Bildhauer jener Zeit zugleich Maler waren und umgekehrt. Dies ist der Stil, dem wir die schönsten Vasenbilder verdanken, und der auch noch zwei Jahrhunderte später den besten Werken etrurischer Metallzeichnung zu Grunde liegt.

Die rotfigurigen Vasen strengen Stils können uns Vorstellungen von Polygnots Kunstweise geben; und wenn auch späterhin der Zusammenhang der Gefässmalerei mit den weiteren Fortschritten der Kunstmalerei aufhört, so belehren uns zunächst doch wiederum die Vasenbilder, wie bald die Gebundenheit dieses Stils zu durchbrechen versucht wurde, mit dem deutlichen Ziel, ein räumliches Hintereinander zu geben. Diese Versuche verlaufen vorläufig resultatlos, da die Polygnotische Malweise noch keinen Hintergrund, sondern nur einen gleichmässigen Grundton kennt. Die gelegentlich im gleichen Bildstreifen übereinandergesetzten Figurenreihen, deren szenische Einheit durch auf- und absteigende Bodenlinien zu geben versucht ist, erscheinen demzufolge isoliert und raumlos nebeneinander geklebt. Agatharchos, der vor allem Theaterdekorationsmaler war, führte mit der Skenographie auch den geschlossenen Hintergrund der Malerei ein. Seine rein dekorativ gemalten Coulissen zeigten Zeltlager, auch Fernsichten; man kann daher den Beginn der Landschaftsmalerei an seinen Namen knüpfen. Aber erst von Apollodoros in Athen wird überliefert, dass er Farbenmischungen und -Uebergänge versuchte auf Holztafeln, die leicht mit Stuck überzogen waren; er als erster Tafelmaler erstrebte auch als Erster einheitliche Hintergründe mit perspektivischen Absichten.

Diese Vorbereitung einer mit Licht und Schatten arbeitenden Kunst wird bald darauf, im Anfange des vierten Jahrhunderts, von kleinasiatischen Künstlern ausgebildet. Die Tendenz der Kunst des Parrhäsios und Zeuxis ist aus den bekannten Illusionsanekdoten deutlich zu erkennen. Ebenso berühmt wie die Stillleben des Zeuxis waren die Bildnisse des Apelles, des jungen Alexanders Hofmaler, der in der jonischen Malerei des 4. Jahrhunderts diese asiatische Kunstweise fortsetzte.

Die reale Wiedergabe eines Naturgegenstands, wie sie die Bildnis- bezw. Stillebenkunst erforderte, führte also sofort zu der

neuen Kunst der Tafelmalerei. Ihr Einfluss zeigt sich nun auch alsbald in der attischen Wandmalerei. Die Figuren beginnen sich zu runden; sie stehen fest in dem sich vertiefenden Raum; es werden vielfigurige Gruppen gebildet in Konstellationen, die nicht mehr der Plastik entlehnt sind. Es werden Reiterschlachten geschildert in packender dramatischer Bewegung und einzelne Figuren gelegentlich in direkten Verkürzungen gegeben. Doch bleibt im Ganzen eine streng tektonische Gliederung bewahrt, die Figur ist durchaus die Hauptsache und in klar ablesbare, linear verbundene Fügungen gebracht. Ein Hintereinander wird tunlich vermieden; die Anordnung geschieht noch in unmittelbarem Anschluss an die Reliefkunst möglichst in einer einzigen Schicht; auch die alte Art der Streifenerzählung wird beibehalten. Die aldobrandinische Hochzeit in der vatikanischen Bibliothek gibt ein gutes Bild dieser Kunst, die sich in ihrem Keim, im Gestaltungsprinzip, ungefähr deckt mit der reifen Freskokunst der italienischen Renaissance.

Aber die Pflege der Portrait- und der Stillebenmalerei, d. h. der Tafelmalerei, war schon während dieses Uebergangs von der griechischen zur hellenistischen Wandkunst in steter Zunahme begriffen, und mit ihrer Ausgestaltung geht die begonnene Trennung unaufhaltsam weiter. Ums Jahr 300 v. Chr. hat sich die Malerei alle Gebiete, die reine Landschaft ausgenommen, erobert; und schon werden Hauptmotive berühmter Gemälde gelegentlich von der Plastik entlehnt. Nach den Ueberlieferungen spielt die Landschaft erst in der dekorativen Wandmalerei der Diadochenzeit eine Rolle neuer Bedeutung. Diese hellenistische Malerei des 3. Jahrhunderts begnügt sich nicht mehr wie noch Apelles mit den alten vier Farben. Und nachdem einmal die Figuren in ein räumlich klar ausgesprochenes Verhältnis gebracht waren, war es ja auch nur ein Schritt bis zur Umwandlung dieser primitiven Raumbühne in eine Landschaft. Durch die Einbeziehung der Landschaft in die Komposition wird die tektonische Gliederung jetzt lockerer und malerischer, zugleich erhält die Szene eine gesteigerte Natürlichkeit des Geschehens. So ergibt sich für diese Wandmalerei gegen die nachklassisch attische im Prinzip etwa derselbe Unterschied wie in der Renaissance zwischen der floren-

tinisch-römischen und venezianischen Gestaltungsweise grossfiguriger Bilder; und beidemal ist der Unterschied in der malerischen Behandlung wesentlich durch die Bedeutungsverschiedenheit der Landschaft bedingt.

Wie sehr nun auch in der Antike diese allgemeine Hinneigung zur Landschaft bezw. zur Tafelmalerei die Lockerung organisch notwendiger Prinzipien der Wandmalerei bedeutet, zeigt in typischer Weise die gleichzeitige Entwicklung der musivischen Kunst. Während das Mosaik seither rein ornamental zur dekorativen Gliederung und Schmückung der Innenräume verwandt wurde, muss es jetzt zur Erzielung richtiger Bildwirkungen dienen, ja selbst der Fussboden wird mit steinernen Gemälden gepflastert. Die neue Fähigkeit, Wirklichkeitsillusionen vorzutäuschen, führt auf diesen mehr handwerklichen Kunstgebieten am deutlichsten zu einer unkünstlerischen Freude an der rein imitativen Darstellung, wie sie schon so stark hervorgeht aus der Anekdote von den Vögeln, die an des Zeuxis gemalten Trauben picken, und aus anderen Erzählungen dieser Art. Vielleicht ist nichts dafür bezeichnender als der „ungekehrte Saal" auf der Königsburg in Pergamon, wo der Boden mit mosaicierten Speiseabfällen bedeckt war. Die fabelhafte Virtuosität technischer Durchbildung, zu der die Mosaikkunst damals gelangt war, ist am besten bekannt durch das Taubenmosaik und die erstaunlichen Fischmosaiken, die im kapitolinischen Museum aufbewahrt werden. Diese Tafelmalerei in Stein benötigte zu ihren Wirkungen etwa 60 Steinchen für den Quadratcentimeter.

Immer wenn die Kunst eine neue Stufe technischen Könnens erreicht hat, kommt die Gefahr eines Ueberwiegens der imitativen Richtung. Wir finden diese Verfallerscheinungen wieder z. B. in den minutiösen Spiegeleffekten der niederländischen Kunst des 15. Jahrhunderts; die Fliegen auf holländischen Durchschnittsstilleben des 17. Jahrhunderts sind gleichsam eine Wiederholung jenes pergamenischen Witzes; und es ist schliesslich derselbe Trieb in anderer Form, der am Ende des 19. Jahrhunderts zu der überlichteten Farbenhelligkeit neoimpressionistischer Bilder führte.

Auch in der Innendekoration der Wohnräume zeigt sich jetzt immer mehr eine Wandlung zu Gunsten der Tafelmalerei,

welche als das notwendige Endziel jeder malerischen Entwicklung erscheint. Tafelbilder werden aufgehängt oder auf besonderen Gestellen gezeigt; und die Blüte der pergamenischen und alexandrinischen Städtekultur zeitigt neben der Uebung kunstgeschichtlicher Studien auch kostbare Gemäldesammlungen im modernen Sinne.

Auf italienischem Boden wiederholte sich eine der griechischen ähnliche Entwicklung, und durch die grosse Rolle, welche die Landschaft in den letzten Phasen pompejanischer Dekorationsweise spielt, wird der Konflikt zwischen den Prinzipien der Wand- und Tafelmalerei zusehends verschärft. Das Kennzeichen der pompejanischen Malerei ist das Haftenbleiben an der Wanddekoration trotz ihrer ausgeprägt auf Realisierung von Natureindrücken (Strassendurchblicke, Landschaften) gerichteten Triebe. Deren Ausbildung in der Tafelmalerei auch nur zu wollen, war sie zu äusserlich; die ganze pompejanische Malerei war wie auch die römische Landschaftsmalerei (Gartendarstellungen des Ludius) nur Zimmermalerei; bestenfalls ergaben sich rein dekorativ gedachte Wandgemälde; im Ganzen, wie Woermann [1]) sagt, Tapezierarbeit, die ohne Namen geliefert, z. T. allerdings sehr geschickt gemacht wurde. Ihre Formen schöpfte diese Wandmalerei aus einer leichtflüssigen Reihe überlieferter dekorativer Vorstellungen, wobei der Drang nach perspektivischen Illusionen zu einem typischen Verfall führte, der die Verwandtschaft dieser Periode mit der Decken- und Theatermalerei des späten Barock noch ausgeprägter macht. Wie diese war sie der letzte rein handwerklich gewordene Ueberrest einer grossen Tradition der Wandkunst, beiden Perioden ist es zum Selbstzweck geworden, über die für die Figurendarstellung nötige Raumbühne hinaus die Illusion eines (real unmöglichen) Vorgangs oder Raumbildes durch perspektivische Durchbrechungen der Wandfläche gleichsam als Spiegeleffekt zu geben. Der innere Konflikt ist deutlich. Die Wandmalerei ist immer Flächenkunst, ein im letzten Grunde ornamentaler Schmuck des Raums, mit dem sie den Zusammenhang nie verlieren darf. Jede Kunst, die auf Tiefenwirkung ausgeht und

[1]) Woltmann-Woermann, Geschichte der Malerei, Bd. I, Leipzig 1887.

die Schönheitswerte der unmittelbar wiedergegebenen Form heben will, drängt zugleich auf Isolierung, auf eine eigene Begrenzung durch den Rahmen und innerhalb dieses auf Erfüllung aller Wirkungsgesetze selbständiger Bildgestaltung. Eine Kunst mit solchen impressionistischen Tendenzen ist an der Wand streng genommen sinnlos.

Wieder war mit der Einführung der Landschaft in die Wandmalerei das letzte und entscheidende Wort gesprochen. Aber auch die Landschaftsgestaltung, welche diese spätrömische bezw. campagnische Kunst als letzte und nicht eben gesunde Nachblüte griechischer Herrlichkeit brachte, blieb immer rein dekorativer Art. Nichts lag der spätrömischen Malerei ferner als ein aus der Freude an der Einzelform erwachsenes Einfühlungsbedürfnis in den Reichtum der sinnlich fassbaren Erscheinungswelt. So wird auch die Handhabung der Perspektive, die selbst in den besten Werken der Antike immer nur gefühlsmässig angewandt, nie im Sinne des 15. Jahrhunderts wissenschaftlich begründet war, immer oberflächlicher und fehlerhafter; die Farbengebung ist meistens ganz beliebig und nur im Sinne der Wanddekoration wirksam; gemeinhin wird nur zwischen Vorder- und Hintergrund farbig summarisch entschieden, der Himmel ist uniform gefärbt, die Luft gleichmässig klar; und wenn auch die Licht- und Schattengebung i. a. recht konsequent durchgeführt ist, so fehlt doch jede Naturstimmung.

Zu bedenken ist auch, dass das Interesse an dem meist der Mythologie entnommenen Figurenthema fast immer überwiegt. Aber wenn einmal die Erzählung eines Vorgangs die anschauliche Schilderung der örtlichen Verhältnisse voraussetzte, so stand deren Ausführung eine grosse Tradition hilfreich zur Seite, eine lange formale Entwicklung in der Darstellung solcher bildmässiger Szenerien, in denen eine räumlich klar ausgesprochene Figurengruppe mit einer Landschaft einheitlich zu verbinden war. Dass nun in einzelnen Werken die Einheit von Figur und Landschaft, die Verschmelzung des Menschen in dem panoramatisch erzählten Fernblick bis zum Ueberwiegen des Landschaftseindrucks gesteigert ist, bleibt trotz der illustrativen Aeusserlichkeit dieser Kunst ein Ereignis von grosser Bedeutung.

Die Odysseelandschaften der vatikanischen Bibliothek[1]) sind das wichtigste Beispiel dieser neuen Möglichkeiten; sie belehren vielleicht am sichersten über die malerischen Ziele der letzten antiken Malerei; jedenfalls sind sie die einzigen antiken Landschaftsschilderungen, in denen der figürliche Inhalt mehrfach ganz zurücktritt gegen den Reiz eines ohne alle künstlichen Kompositionselemente schlicht und einfach wiedergegebenen Naturbildes impressionistischen Charakters. Wie wichtig ihrem Schöpfer neben der Landschaft das Erzählerische war, geht aus den im Bilde eingeschriebenen Figurenbezeichnungen deutlich genug hervor. Und ein entscheidender Mangel an Formenbeherrschung lässt auch diese relativ hochstehenden Werke noch zur Dekorationsmalerei rechnen. Alle Erscheinungen, deren richtige Gesamtwirkung ein sicheres Erfassen der Einzelform voraussezt (Menschen, Bäume, Bergformen u. a.), vermag auch dieser Maler nur in tapetenhaft illustrativer Vereinfachung zu geben; dagegen weiss er rein malerische Landschaftssituationen, wie sie sich etwa aus dem Zusammenklang von Wasser, Himmel und verbindender Atmosphäre ergeben, mit erstaunlicher Sicherheit zu fassen, so dass von der starken Einheit ihrer Gesamtwirkung selbst die Schwächen der Einzelform aufgezehrt werden. Am reinsten wirken demzufolge die Meerbilder, so besonders das vierte Laistrygonenbild, bei dem die figürliche Staffage am meisten zurücktritt.

Die Entschiedenheit, mit der in allen Werken dieser Bildserie versucht ist, die Einzelerscheinung dem Gesamteindruck unterzuordnen, bedingt die ganz eigenartige Stellung der esquilinischen Odysseelandschaften unter allen Malereien der Antike. Die neuen Wege zur Erreichung einer malerisch-optischen statt linearkompositionell-symmetrischen Bildeinheit, nach denen die spätantike Malerei seit langem suchte, führten hier zum erstenmal zu einer befriedigenden Lösung. Dabei tritt jetzt schon der Zwiespalt zwischen dem überlieferten Linearstil der Figurenbehandlung

---

[1]) Karl Woermann, die antiken Odysseelandschaften. München 1876 (mit farbigen Reproduktionen); vergl. auch: Karl Woermann, die Landschaft in der Kunst der alten Völker. München 1876.

und der neuen, die Einzelform farbig vereinfachenden, aus der Landschaft herausgewachsenen Valeurkunst zu Tage, der durch die ganze Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei immer da wieder einsetzen sollte, wo die Probleme von Figurenbild und Landschaft in gleicher Stärke den Künstler beherrschten, besonders aber da, wo er in der Figurendarstellung von der Renaissance bezw. von der Antike abhängig war. In den Odysseelandschaften ist dieser Darstellungskonflikt durch die dekorative Flüchtigkeit der Figurenbehandlung wesentlich gemildert, doch z. B. im dritten Laistrygonenbild, auf dem der Kampf von steinschleudernden Laistrygonen gegen die in enger Meeresbucht liegenden Griechenschiffe geschildert ist, deutlich genug zu erkennen. Dass die derben Umrisse der grossen Vordergrundsfiguren mit der zarten Duftigkeit des Landschaftsgrundes, wo Schiffe, Wasser und Himmel in sicherer Farben- und Luftperspektive als malerisch höchst intime Fernbildeinheit zusammen gesehen sind, so wenig Verbindung haben, ist wesentlich auf das Konto dieses Stilkontrastes zu setzen.

Aber schliesslich darf nicht übersehen werden, dass die eminente Bildmässigkeit einzelner dieser Odysseelandschaften mehr zufällig als bewusst durch die in gleichmässigen Abständen in die streifenartig fortlaufende und zusammenhängende Landschaftserzählung eingemalten Pilaster erzielt ist. Durch diese hochroten Pilaster wird der Fries in Einzellandschaften geteilt, die sich ungefähr in den Grenzen eines dem naiven Augeneindruck angepassten Sehfeldes halten und die damit also eines der wichtigsten Merkmale impressionistischer Landschaftsmalerei treffen. Die starke Buntheit dieser Seitenglieder mildert zugleich die konventionellen Elemente der Farbabstufung im Bilde, und steigert die räumlich vollkommen überzeugende Tiefen- und Fernwirkung der Landschaft. Durch diese glückliche Zufallslösung des Problems der Bildeinheit berühren sich die Wandbilder vom Esquilin scheinbar mit den Zielen der modernen Tafelmalerei, mit der ihre Formenwelt so wenig verwandt ist. Denn die impressionistische Bildeinheit gleichen Charakters entstand aus der unmittelbaren und konkreten Ausgestaltung direkter Natureindrücke, und steht dadurch gegenüber der freien Ornamental-

komposition des Odysseefrieses unter gänzlich veränderten Wirkungsbedingungen, die eine neue Kunstweise bedeuten. Dass die antike Kunst diese Entwicklung der modernen Malerei trotz steter Hinneigung zu den gleichen Tendenzen nicht durchgemacht hat, bleibt für die Malerei ein wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Kunstwelten. Das Verhältnis zur Natur war in der Antike nie ein so gesteigertes, dass es zu dem Bedürfnis gekommen wäre, unabhängig von den wandschmückenden Dekorationsaufgaben unmittelbar den Landschaftseindruck selbst zu gestalten. Diese Schaffensart, die ausgeht von der Freude an dem Form- und Farbreichtum der Natur, die ihren ersten Ausdruck in der Schilderung von Blumen und Tieren findet, hätte eine völlige Umwandlung der seitherigen Produktionsmanier bedingt. Handelte es sich bis jetzt um die Realisierung idealer Bildvorstellungen durch eine traditionelle Formensprache, so bedeutete die neue Kunstweise den ganz neuen Prozess der idealen Zusammenfassung realer Einzelvorstellungen. Wenn die römische Kunst durch ihre Verbindung dekorativer Zwecke mit imitativer Geschicklichkeit scheinbar mühelos und selbstverständlich die Zusammenfassung des Landschaftsdetails zu einer Einheit gegeben hatte, so brauchte die neue Kunst mehr als ein Jahrtausend, bis sie über den Trieb zu realer Einzelgestaltung hinaus zu derselben Tat kommen konnte.

Die Frage, ob es in der Antike neben der allein erhaltenen handwerksmässigen Landschaftsmalerei eine kunstmässige überhaupt gegeben, verneint Woermann. Die spätantiken Tafelmaler haben die Motive der landschaftlichen Wanddekoration nicht übernommen, oder doch nur in handwerksmässigem Anschluss an die dort festgelegten Formen. Für die antike Landschaftsmalerei blieb ihre Entstehung aus der Bühnen- bezw. Wandmalerei entscheidend; ein Hinauswachsen über diese dekorativ bedingte Basis war nur einer ganz anderen Kunstgesinnung möglich, die nicht von frei vereinfachten Erinnerungsbildern sondern von real durchgefühlten Naturvorbildern ausging. Dass diese Einfühlungsfähigkeit in landschaftliche Einzelheiten trotz der so häufig sich zeigenden Neigung zu den Wirkungen der Tafelmalerei in der antiken Malerei keine Ausbildung finden konnte, hat einen letzten

wichtigen Grund auch noch in der Verschiedenheit der persönlichen Stellung des antiken Menschen zur Natur, wie sie sich neben seiner Dichtung gerade in der Art seiner Landschaftsmalerei schlagend dokumentiert.

Dieser Unterschied gibt überdies eine psychologische Erklärung, warum die christliche Malerei auf einer gewissen Höhe formalen Könnens notwendig zur Landschaft bezw. zur Tafelmalerei führen musste und andererseits die Antike fast durchgehends im Banne der raumschmückenden Wandkunst figürlichen Inhalts blieb. Denn dem antiken Menschen war der Mensch der Inhalt des Lebens und der Kunst. Geniessende Bewunderung der Natur setzt eine sehr reife und gesättigte Kultur voraus, noch mehr fast eine völlige Losgelöstheit von allen persönlichen Interessen an der Erscheinungswelt. Die Naturliebe z. B. eines Franz von Assisi ist ganz durch den Geist des Christentums bedingt und im Altertum in diesem Grade kaum denkbar. Solange der Mensch in teleologischer Betrachtung untergeht, alle Dinge in Bezug auf sich sieht, ist die Entstehung einer Landschaftskunst, ja auch eines reinen Landschaftsgefühls, nicht möglich.

Es braucht darüber nicht vergessen zu werden, dass die Stellung des antiken Menschen zur Natur, auch die des Stadtmenschen, vielleicht gesünder und „natürlicher" war als die sensible Impressionsfähigkeit des Modernen, dessen passives Hingenommensein von der Schönheit der Erscheinungen in seiner primitiven Naturbetrachtung keinen Platz hatte. Was für ein Verhältnis zur Natur den antiken Geschlechtern i. a. das gemässe war, kann man wohl schliessen aus der Stellung, welche die Landschaft in ihrer Bildkunst einnimmt. Sie spielt in ihrer Dichtung im Grunde dieselbe Rolle, und für diese sind auch heute noch Schnaase's schöne Worte über die Entwicklung des landschaftlichen Gefühls [1]) zutreffend.

„Von Homer bis an die äussersten Grenzen der antiken Kunst, nicht bloss in der Poesie, sondern auch bei allen gelegent-

---

[1]) In den „niederländischen Briefen" 1834. Vergl. ferner A. v. Humboldt „Kosmos" Band II (über Naturgefühl und Landschaftsmalerei, zusammengestellt von Waagen und Rumohr).

lichen Beschreibungen von Gegenden findet sich keine Spur des Genusses, den uns die Natur im Ganzen und Grossen gewährt. Zwar suchte der spätere Luxus wie die frühere Einfachheit das Landleben und es fehlt nicht an poetischen und prosaischen Schilderungen desselben. Aber sie heben stets nur das Sinnliche heraus; die Nähe des Meeres wird ihrer reinen Luft, der Hain seines kühlen Schattens wegen gepriesen, und wenn auch die Annehmlichkeit der Hügel und sonstiger Umgebungen erwähnt wird, so ist doch nirgends eine Spur der geistigen, man darf wohl sagen religiösen Empfindung, welche die höhere Schönheit der Landschaft in uns erregt."

„Gewiss wird niemand den Alten Natursinn absprechen. Homer, indem er den sterbenden Helden vergleicht, fühlt sich so innig in das Leben des Baums hinein; selbst der späte Virgil, besonders in den Georgiken, weiss Pflanzen und Tiere mit so zarten und sprechenden Zügen zu bezeichnen, dass wenige Neuere ihm gleichkommen möchten."

„Aber der Grieche erkennt nur Einzelnes. Bei allem Reichtum an Naturbildern gibt es noch kein einziges Bild der Natur."

„Das Verständnis landschaftlicher Schönheit setzt einen hohen Grad der Trennung voraus, und ist also dem ersten unbefangenen Naturgefühl nicht gemäss. Daher mussten denn auch die Völker in der Geschichte, wie der Einzelne, manche Stufen durchwandern, ehe sie bis zu dieser kamen."

„Erst für die christliche Anschauung wurde die Natur zu einem Ganzen, zunächst freilich nur dadurch, dass man sie für eine feindliche Macht hielt, der sich der Mensch zu entziehen habe. Aber dennoch war hiedurch die grosse Scheidewand gezogen, welche sie einst selbständig machen sollte."

c) Die Umwertung der Werte.

Der Zusammenbruch des römischen Weltreichs und die primitiven Kunstforderungen des jungen Christentums bewirkten zunächst ein langsames Zurückgehen der Kunst auf die Zustände einfachster Kulturstadien. Das allmähliche Verschwinden jeder

selbständigen Malerei setzt mit dem schnellen Verbleichen der heiteren Rokokograzie ein, welche die spätrömische Dekorationslust besonders in der Deckenornamentation entwickelt hatte. Die figürliche Wandmalerei, welche die übernommenen antiken Motive immer primitiver umbildet, wird mehr und mehr durch die Mosaikkunst verdrängt. Und auch hier schwinden rasch alle Prätentionen auf illusionäre Wirkungen. In einfachster, rein ornamental-dekorativer Gliederung, streifenmässig angeordnet und ablesbar, fügen sich die feierlichen altchristlichen Figurenreihen dem Raumbild ein. Die Malerei findet auf dieser Stufe ihr ursprüngliches Verhältnis zur Architektur wieder und schafft sich im Mosaikstil eine Raumkunst grossartigster Geschlossenheit. Im vierten und fünften Jahrhundert findet diese musivische Bilderkunst zu Rom und Ravenna im Schmuck der christlichen Basiliken ihre höchste Blüte; dann seit Justinian namentlich auch im oströmischen Reich. Auch dort findet ein fortschreitendes Loslösen von der komplizierten römischen Bildkunst, ein langsames Zurückgehen auf einfachste dekorative Formen statt.

Dieselbe typische Rückentwicklung ergibt sich im oströmischen Reich auch für die illustrierten Handschriften griechischer Künstler des 4. bis 6. Jahrhunderts, in denen die schon im Altertum gepflegte Büchermalerei ihre Fortsetzung findet. Gleich den Mosaiken und der Wandmalerei stehen auch sie zunächst ganz unter dem Einfluss der Kenntnis antiker Bildwerke. Die landschaftlichen Elemente in griechischen und römischen Werken der Poesie (Ilias der Ambrosiana, vatikanischer Codex des Virgil) beruhen ganz auf Nachklängen altklassischer Traditionen.

Höchst bezeichnend für die allmähliche Umwandlung der Werte ist die fernere Entwicklung des Ornamentstils. In den altchristlichen und byzantinischen Handschriften bleibt der Text anfänglich unverziert; von den reichen Initialen und kalligraphischen Randzeichnungen geometrischen Stils, welche die mittelalterlich-christlichen Manuskripte kennzeichnet, findet sich keine Spur; der Buchschmuck besteht wesentlich in der Beigabe gemäldeartiger Illustrationen auf antiker Grundlage, bis sich in einer sehr langsamen Rückwärtsbewegung dies Verhältnis allmählich umdreht und der bildmässige Bücherschmuck schliesslich in zunehmen-

der Vergröberung einer vorwiegend ornamental-geometrischen Schmuckweise Platz gemacht hat.

Das in dem bilderlosen Kult des Judentums wurzelnde Christentum war, ehe es sich eine eigene Formenwelt schaffen konnte, auf allmähliche Ausschaltung der zunächst übernommenen antiken Bildvorstellungen angewiesen, ein Prozess, der Jahrhunderte in Anspruch nahm. Die Basis der neuen Kunst sollte bezeichnenderweise wiederum ein rein abstrakt-geometrischer Stil bilden, der dem unmittelbaren Vorläufer der klassischen antiken Kunst, dem Dipylon, im Geiste nicht unähnlich ist. Erst aus einer solchen Anfangsstufe des Kunstschaffens (die streng genommen für ein bestimmtes Entwicklungsmoment einen Abschluss von fast raffiniertem Reichtum des Ausdrucks bedeutet) konnte sich eine verjüngte und umgewandelte Kunst heraus entwickeln. Nur sehr langsam konnte es geschehen, dass sich diese ganz aus freien Vorstellungen gestaltete Phantasiekunst mit realen Bildeindrücken sättigte, aber gerade in diesem organisch langsamen Wachstum waren wiederum die Grundlagen zu einer Kunst gegeben, die der höchsten Entwicklung fähig war, deren Ziele allerdings von vorneherein denen der Antike entgegengesetzt waren. Diese Neuentwicklung auszugestalten, war den frischen Kräften der neu in die Geschichte der Geisteskultur eintretenden germanischen Völkern vorbehalten.

Im germanischen Norden besteht der künstlerische Schmuck der Handschriften von vorneherein mehr aus Zierrat und ornamentaler Textdekoration als in figürlichen Bildern. In der vorkarolingischen Periode wiederholt sich teilweise die älteste elementare Kunstweise; ein geometrischer Stil aus gebrochenen und verschlungenen Linien, aus Spiralen und Flechtwerk, und die irischen Schriften des 7. und 8. Jahrhunderts zeigen besonders klar, wie nun auch die der lateinischen Kunst entstammenden figürlichen Vorbilder allmählich ganz in kalligraphische Schnörkel aufgelöst werden.

Dort, in Irland, das von der Invasion der Römer und von den Stürmen der Völkerwanderung in gleicher Weise verschont geblieben war, konnte eine streng christliche Mönchskunst den neuen, ganz von römisch-klassischen Traditionen losgelösten

Kunststil naturgemäss am schärfsten ausbilden. Von Irland aus eroberte er sich den Kontinent (irische Schule in St. Gallen). Eine seltsame Vermischung irischer Ornamentvorbilder mit Anlehnungen an den altchristlichen Figurenstil zeigen die karolingischen Prachtwerke, und dieses entwicklungsunfähige Durcheinandergehen der zwei Kunstwelten lässt sich bis ins 10. Jahrhundert verfolgen. Auch die sächsische Hofkunst zeigt ein erneutes Zurückgreifen auf Figurentraditionen altchristlicher Ueberlieferung mit vorwiegend klassischen Elementen; auch hier wird das Beste zu Anfang geleistet und ein allmähliches Nachlassen erweist wiederum die Entwicklungsunfähigkeit der alten Formensprache innerhalb der neuen Ziele. Ohne vorher und nachher scheinen die berühmten Federzeichnungen aus dem Psalter der Utrechter Universitätsbibliothek zu sein, einer karolingischen Handschrift aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts, die in engem Zusammenhang mit den christlich-griechischen Traditionen entstanden ist und in grossem Gegensatz zu der strengen nordischen Ornamentik in pseudoimpressionistischer Flüchtigkeit scheinbar höchst lebendige Darstellungen bringt, die unwillkürlich an die ebenfalls ohne Nachfolge verlöschten Umrissimpressionen der kretisch-mykenischen Kunst erinnern.

Um die Mitte des 11. Jahrhunderts setzt ein starker Verfall des karolingisch-ottonischen Kunsttils ein: der übernommene Formenschatz hatte sich erschöpft und der erneute Anschluss an die Tradition hatte die bodenständige Entwicklung abermals zurückgehalten. Diese fand schon im 9. und 10. Jahrhundert in deutschen Provinzschulen Ausdruck, welche ohne Zusammenhang mit der Hofkunst von den Ueberlieferungen ganz absahen und in einfachen, anfänglich sehr rohen Federzeichnungen ihre eigenen schöpferischen Triebe in originaler, wenn auch höchst primitiver Formengebung zu gestalten versuchten, (Wessobrunner Kodex München). Seit langem war ferner die irische Ornamental-Kalligraphie durch stilisiertes Blatt- und Rankenwerk bereichert worden; ein stilistisch immer gebundener Naturalismus strebt nach Ausdruck; in England, Deutschland und Frankreich zeigen eine Fülle ziemlich unerquicklicher Denkmäler eine merkwürdige Mischung von Schema und rohem Lebensdrang. In der deutschen

Miniaturmalerei des 12. Jahrhunderts verschwinden die klassischen Reminiscenzen mehr und mehr; am stärksten sprechen diese neuen Anfänge aus Eigenem aus dem eindrucksfreudigen Beobachtungsreichtum in dem Lustgarten der Herrad von Landsperg (um 1175 entstanden; 1870 in der Strassburger Bibliothek verbrannt). In der „Eneidt" des Heinrich von Veldegke (Berlin, Kgl. Bibliothek) wird um dieselbe Zeit mit der Darstellung von Ritterturnieren das Thema aufgenommen, das später so oft und mit so viel Lebensfrische geschildert wurde. Die Liebesszenen, die der Autor der Eneidt besonders reizvoll zu schildern wusste, sind in einer Sammlung von Vagantenliedern aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts (München, Kgl. Bibliothek) das Hauptthema geworden, „ja selbst die Wonne des Frühlings will der Maler wetteifernd mit dem Dichter zur Darstellung bringen: so malt er einen Wald — wenn man die nebeneinanderstehenden, zierlich stilisierten, mager belaubten Bäume so nennen will — und allerlei Vögel in den Lüften, während unten verschiedenes Getier einhergeht: wohl der erste Versuch der nachrömischen Zeit, das elementare Leben der Natur zum künstlerischen Vorwurf zu nehmen, also das erste Landschaftsbild". [1])

Sehr bezeichnend für diesen unter den Hohenstaufen einsetzenden Umschwung der Formensprache ist die Zunahme des Lebensgehaltes auch in ausschliesslich religiösen Darstellungen. Ein schönes Beispiel dafür ist die Verkündigung aus dem Bruchsaler Evangelistarium (Karlsruhe, Grossh. Bibliothek). Noch gehört dieser Kunststil im wesentlichen in das Gebiet rein ornamentaler Flächenfüllung, sogar geringe Anklänge an byzantinische und karolingische Stilformen finden sich. Aber nun auf einmal füllen zwei Figuren in klarer Bildmässigkeit und knapp umrahmt die ganze Bildfläche, und neben dem rhythmischen Zusammenhang der Linienführung einer einheitlich gesehenen wenn auch raumlosen Komposition erstaunt zugleich der neue Sinn für dekorativ gelöste Flächenfüllung. Und obwohl der fröhliche und unmittelbare Natursinn Walters von der Vogelweide dieser seiner Zeit und ihrer Kunst weit vorausgreift, fühlt man doch den gleichen

[1]) Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.

Geist in der erhöhten Lebenswärme dieses Bildchens und der natürlichen Frische der Bewegungsmotive. Noch unmittelbarer spricht diese Wandlung aus dem herrlichen Einzelblatt der Darstellung des hl. Michael im k. Kupferstichkabinett Berlin [1]), das zeitlich noch vor Ablauf des 13. Jahrhunderts entstanden ist.

Mit dem politischen Verfall des Reichs, mit dem Verblassen des Glanzes der Hohenstaufen tritt Deutschland gegen Frankreich mehr und mehr zurück. Dort entwickelt sich seit der Mitte des 13. Jahrhunderts ein neuer Stil, der an Stelle der in Deutschland üblichen und auch in den farbigen Darstellungen überwiegenden Umrisszeichnung einen fein durchgearbeiteten und mit heiteren Farben geschmückten Federzeichnungsstil setzt. Die anfänglich überlaute Buntheit der mit Deckfarben eingemalten, nachträglich durch spitze Federeinzeichnungen modellierten Farbflächen wird seit dem Anfang des 14. Jahrhunderts durch zartere Töne gemildert, die jedoch in ihrer abstrakten Irrealität einer Valeurkunst noch durchaus ferne stehen. In der zierlichen Präzision der umrahmenden Ornamente, in der klaren symmetrischen Einteilung der Felder, in der Uebersichtlichkeit der Komposition bewähren sich die gesunden Grundlagen des abstrakten irischen Stils. Man beachte die lebendige Frische, welche z. B. im Schatzbuch von Origny des Berliner Kupferstichkabinetts den in die Rahmenecken eingesetzten Vögeln zu eigen ist. In solchen Nebendingen kündet sich die Zukunft an. Die noch auf Goldgrund gemalten Genreszenen der Miniaturen aus dem Leben des hl. Dionysius (Anf. des 14. Jahrhunderts, bibl. nat. française) sind mit landschaftlichen Einzelmotiven reizend ausgestattet und wieder künden die Vögel im Rankenwerk die immer stärker werdende Freude an unmittelbarer Bewunderung des tausendfältigen Reichtums realer Erscheinungen voraus.

In allen umgebenden Ländern macht sich der Einfluss dieses französischen Stils bemerklich, der auch auf die deutsche Miniaturmalerei, besonders was die Farbe betrifft, erfrischend und belebend einwirkt. Wenn auch die Detailausführung der deutschen Arbeiten allmählich flüchtiger geworden war, so bedeuten doch gerade

---

[1]) abgebildet bei Janitschek a. a. O.

die Werke vom Ende des 13. und Anfang des 14. Jahrhunderts in ihrer lebendigen Frische den Höhepunkt einer glänzenden Kunstblüte, die ihrem ganzen Charakter nach in ausgesprochenster Weise die unmittelbare Vorstufe der nahenden formalen Umwälzung darstellt. Direkte Naturschilderungen bezw. Naturformen enthalten alle diese mit Hilfe eines sehr begrenzten, vielfach stenographisch wiederholten Formenmaterials schulmässig hergestellten Freikompositionen figürlicher Art selbstverständlich noch nicht. Aber gerade innerhalb der Kompositionsweise, d. h. in der Ausgestaltung der Figurensituation im Sinne natürlich möglicher Szenen, in der allmähligen Belebung der ornamenthaften Einzelformen mit den Besonderheiten, die dem naiven Erinnerungsbild an den Naturvorgang als der reale Kern der Erscheinung sich aufdrängten, ist die Tendenz zum Naturalismus vollkommen deutlich.

Ueber den Bilderkreis des Balduineums und der Weltchronik des Rudolph von Ems führt der Weg zu den ersten Miniaturen, deren farbige Behandlung auf französische Einflüsse hinweist. Neben der Weingartner Liederhandschrift der Stuttgarter Bliblio-thek (um 1280) ist der Manessecodex der Heidelberger Universitätsbibliothek (um 1330) das wichtigste Denkmal dieser neuen Farbenfreude. Der allgemeine Fortschritt verkörpert sich am deutlichsten in den Darstellungen der Manessehandschrift. [1]). Noch wirken auch diese Bilder durch das Fehlen jeglicher Raumperspektive und durch die durchweg kalligraph bedingte, stenographisch sich wiederholende Formengebung ganz als ornamentale Flächenkunst. Aber diese ornamenthaften Formen sind original geschöpft aus eigenem Sehen, und ebenso neu und selbständig ist die kompositionelle Verteilung der Flächenerscheinungen innerhalb des Rahmens. Eine gesehene Vorstellung steckt hinter der dekorativen Klarheit dieser Bilder, und was an ihrer Formengebung primitiv ist, macht eben den grössten Reiz dieser und jeder primitiven Kunst: das Wissen und Ringen um die Einzelform verschleiert und erschwert noch nicht die Neuschöpfung

[1]) Reproduziert bei A. von Oechelhäuser, Die Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg, 1895.

einer den Natureindruck bezw. die Erinnerung an ihn zu einem geschlossenen Ganzen umwertenden Bildeinheit.

Miniaturen wie die Vogeljagd (Manessecodex fol. 396 a) illustrieren, wie ausgesprochen diese Kunst auf Einbeziehung von Wirklichkeitswerten in ihre immer sehr beschränkte Formensprache ausgeht. Der scheinbar nur aus Ornamenten willkürlich zusammengesetzte und kalligraphisch verschnörkelte Eichbaum dieses Bildes steckt in den Einzelformen der Blätter und Früchte sowie der lustigen Vogelgesellschaft voll frischer Beobachtung; und dass neben der Landschaft auch der Raum den Künstlern offenkundig ein erstrebenswertes Ziel war, zeigen besonders deutlich unvollendete Miniaturen, wie sie z. B. der „Wilhelm von Oranse" (1334) der Kassler Bibl. enthält. Dort finden sich in den Reiterkämpfen neben den üblichen Frontalfiguren auch Pferde in direkter Rückansicht, und wenn auch die Pferde der gegeneinander ansprengenden Fechter auf raumlosem Boden bezw. in der Luft stehen, so weisen die primitiven Verkürzungen der Hintergrundsarchitektur doch klar auf den Willen zu räumlich ausgesprochener Tiefenentwicklung.

Aber in allen diesen Werken, neben denen als besonders charakteristische Arbeit auch die zwischen 1314 und 1354 entstandene Romfahrt Heinrichs VII im Bilderkreis des cod. Bald. Trev. [1]) genannt sei, ist eine ausgesprochene Landschaftseinheit so wenig wie durchgehende räumliche Klarheit je erreicht. Statt des landschaftlichen Tiefraums dient eine Art Bodenstreifen als Schauplatz der Handlung oder die Figuren werden einfach auf den unteren Rahmenabschluss gestellt. Wasser, Berge u. s. f. werden mit primitiven stenographisch wiederholten Ornamenten angedeutet; einen Himmel gibt es nicht in dieser Darstellung. Dieses durchgehende Fehlen der dritten Dimension ist es eben auch, das eine reale Detailbehandlung unmöglich macht, den Trieb nach ihr nur in seltenen Fällen unmittelbar fühlen lässt. Die deutsche Kunstentwicklung und mit ihr die des gesamten

---

[1]) Herausgeg. vom K. preuss. Staatsarchiv, Berlin 1881. Weitere Werke verwandter Richtung zitiert bei Rudolf Kantzsch, zur Geschichte der deutschen Handschriften-Illustration im späteren Mittelalter. Strassburg 1894.

Nordens schien aus eigener Kraft die befruchtenden Elemente der Raumdarstellung und der landschaftlichen Einheit nicht erreichen zu können.

d) Die Entstehung der Landschaft.

Die geschichtliche Entwicklung kennt nur logisch zusammenhängende Steigerungen, keine plötzlichen Sprünge. Einer der stärksten Beweise für dieses unerbittliche Gesetz ist es, dass auf klassischem Boden die Wiedereroberung des Raums und der landschaftlichen Einheit vor sich geht, vor sich gehen musste. Während die reichen Kunstkräfte des Nordens in einem Ringen von eindringlicher Aussichtslosigkeit immer wieder an jenen Problemen scheiterten, ist auf dem Kulturboden der Antike die Bewältigung der Tiefendimension fast die allererste Tat einer neu sich regenden Kunst. Voraussetzung war auch hier, dass sich ein originales triebkräftiges Wollen auf die Neuschöpfung dieser Möglichkeiten konzentrierte.

Giotto steht am Anfang der italienischen Kunst; an seinen Namen knüpft sich die wichtigste Tat der nachchristlichen Malerei. Er stellte den Menschen im Bilde wieder auf festen Boden, auf eigene Füsse, und brachte ihn in einen klaren Zusammenhang mit dem Raum, mit der Landschaft. Diese bleiben beide vorläufig rein bühnenmässig und in den Grössenverhältnissen willkürlich, doch die Bewegungsmöglichkeit ist vorhanden und sie genügt dem ganz auf's Figürliche gerichteten Kunstwillen der Zeit. So vielgestaltig und reich ein Jahrhundert später die Gesetze der Raumperspektive ausgebildet wurden, darf darüber doch nie vergessen werden, dass alle ihre Grundelemente schon in der giottesken Kunst enthalten sind.

Wie sehr diese Wandmalerei als formales Prinzip im antiken Geist entstanden war, und wie sehr sie sich mit den dort schon vorhandenen Resultaten deckte, musste bei der weiteren Entwicklung unfehlbar zum Bewusstsein kommen. Diese innere Verwandtschaft bezeichnet die ganze italienische Frescokunst von Giotto an bis in ihre letzten Ausläufer. Mit dem Bewusstwerden

dieses Verwandtseins war eine der antiken Malerei ähnliche Entwicklung fast naturnotwendig vorgezeichnet. Wie jene musste denn auch die raumschmückende Kunst der italienischen Freskanten schliesslich auf einem toten Punkte enden. [1]) Davon wird später noch einmal die Rede sein.

Wo dagegen das giotteske Prinzip der organischen Verbindung von Figur und Raum in die Kunst des Nordens hinüberfliessen konnte, mussten sich ganz andere Resultate ergeben. Aus Giottos Kunstweise konnte sich unmittelbar weder eine reine Landschafts- noch eine reine Tafelmalerei entwickeln. Wie ihm die reale Gestaltung der Einzelform, ganz im Sinne der Antike, Nebensache blieb, diente ihm auch die Landschaft nur als Folie, und er wiederholte gerne denselben Felsengrund mit denselben willkürlich verkleinerten Bäumen. Man versetze sich nun in diese Landschaft die Blumen und die Tiere und all die realistischen Einzelbeobachtungen,[2]) welche die nordische Kunst darzustellen liebte, und man versteht, wie vollkommen sie sich alsbald verwandeln mussten. In diametralem Gegensatz zum Geist der Antike war dort der Sinn wesentlich auf Eroberung der realen Erscheinungen der landschaftlichen Einzelelemente gerichtet, und gab man dieser Kunst mit den giottesken Gestaltungsprinzipien die Möglichkeit einer bildmässigen Zusammenfassung dieser Werte, so musste durch diese Berührung wie mit einem Zauberschlag eine neue Kunst erstehen.

In Südfrankreich, in Avignon, geschah diese Berührung, und der französisch-gotischen Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts war durch die Umwandlung der italienischen Tendenzen in die Probleme des Tafelbildes in einer raschen Evolution die Schöpfung der Grundlagen der modernen Malerei vorbehalten. Im Laufe der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts fand die Ver-

[1]) Für jeden, der weiter sieht als bis Raffael, der entwicklungsgeschichtlich denken kann, der die Fresken Raffaels nicht bloss als unbedingten Höhepunkt, sondern auch in ihrer Bedeutung als Werke des Uebergangs zu fassen weiss.

[2]) Giotto hat auf keines seiner Fresken Blumen gemalt. Vergl. in diesem Sinne auch seine primitiven Tierfiguren auf den Wandbildern von Assisi und Padua.

schmelzung statt und schon um die Wende des 14./15. Jahrhunderts hat die neue Kunst der Landschaftsmalerei in der burgundischen Buchkunst fundamentalen Ausdruck gefunden. Für die historische Begründung der französisch-italienischen Zusammenhänge sei auf Dvorak's Abhandlung über „das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck“ [1]) hingewiesen; dort findet sich auch eine glänzende Schilderung der ausserordentlich verfeinerten Lebenskultur im Frankreich des 13. und 14. Jahrhunderts, welche die notwendige Voraussetzung dieser herrlichen Kunstblüte war. Aus Dvorak's umfassender Darstellung kommen für diese Studie nur seine Ausführungen über den letzten französisch-gotischen Stil und dessen hochentwickelten Naturalismus, wie er aus der Umwandlung der giottesken Bildelemente resultierte, in Frage. Die Erklärung des allgemeinen italienischen Einflusses auf die Malerei nördlich der Alpen in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, sagt Dvorak an anderer Stelle [2]), ist in erster Reihe darin zu suchen, „dass die mitteleuropäische Malerei in dieser Zeit überall früher oder später der Tendenz und zum Teil auch dem Resultat nach zu einem Punkte gelangte, von dem aus die Uebernahme bestimmter neuer malerischer Probleme aus der italienischen Malerei möglich gewesen ist. Man lernte von den Italienern nur das, was sie selbst aus der antiken Kunst übernommen hatten. Die antike Kunst kam auf Grund einer langen Entwicklung dazu, das Bild als die Darstellung eines bestimmten Raumausschnittes aufzufassen. Diese Auffassung ging in der barbarischen Kultur des Westens im frühen Mittelalter nach und nach verloren. Die Vorstellungs- und Darstellungsfähigkeit der neuen Völker musste erst langsam lernen, was in dem Schatz der antiken Ueberlieferung verborgen lag. Erst nach Zurücklegung ähnlich verlaufender Jugend konnte sie das Erbe übernehmen.“

Immer mehr weicht mit der Uebernahme dieses Erbes der anfänglich noch teppichartige Grund der Figurenkomposition einer dreidimensialen Landschaftsgestaltung. Bald ist die Landschaft

---

[1]) Im Jahrbuch d. Kunsthist. Sammlungen des a. h. Kaiserhauses, Bd. 24, Wien 1903.

[2]) Max Dvorak, „die Illuminatoren des Johann von Neumarkts“ im Wiener Jahrbuch, Bd. 22, Wien 1901.

nicht mehr blosse Folie der Figurenscene, sondern gleichberechtigt, ja in gewissen Fällen die Hauptsache. Die giottesken Coulissen werden in exakte Naturbilder umgewandelt, und so die antik-byzantinischen Traditionen allmählich ganz der grossen naturalistischen Strömung untergeordnet. Und schliesslich findet eine reine Landschaftskunst in den Kalenderbildern, welche den Handschriften beigefügt waren und die die ländlichen Monatsbeschäftigungen schilderten, ganz vollkommenen Ausdruck. Wie mit einem Schlag steht man „vor der sicheren Beherrschung aller Aufgaben, die dadurch entstehen, dass ein dreidimensionales kompliziertes Raumbild in exakter Weise in ein Flächenbild umgesetzt werden soll". Während sich früher der Augenpunkt von einem Motiv zum andern veränderte, werden jetzt die Bildelemente in ein einziges Sehfeld zusammengefasst. Auch die Farbe, die seither nur ein abstrakter, kompositioneller Schmuck war, wird jetzt nach dem unmittelbaren Eindruck zu gestalten versucht, wobei der Einfluss der Nachbarfarbe, der Beleuchtung und der Luft auf die Lokalfarbe wiederentdeckt wird. So wurden in den Landschaftsdarstellungen der Miniaturkunst die Errungenschaften der modernen Malerei in ihren Grundzügen vorausgenommen.

Unter den Sammlern, deren Eifer den Aufschwung der französischen Hofkunst, insbesondere der burgundischen Buchmalerei, zu so rascher Blüte steigerte, glänzt besonders der Name des Herzogs von Berry (1340—1416). Für den unerhörten Luxus jener Zeit mag als besonders bezeichnendes Beispiel erwähnt sein, dass dieser Herzog, der Bruder König Karls V von Frankreich, nicht weniger als 17 Schlösser erbauen liess; und im Besitze dieses „ersten Sammlers grossen Stils" befand sich auch jenes Livre d'heures der Pariser Nationalbibliothek, in dessen in der Werkstatt der Brüder von Limburg geschaffenen Kalenderbildern nun der Ursprung der eigentlichen Landschaftsmalerei zu finden ist. Die Vorbedingung für die Entstehung dieser Kunst war seit der Fähigkeit vorhanden, eine beliebige Scene als räumliche Bildeinheit zu gestalten. Aber die rein figürlichen Darstellungen religiöser Art blieben gleichwohl fast immer traditionell bedingt, auch in denselben Werken, in denen sich diese schein-

bar heute entstandenen Landschaftsbilder finden; umsomehr wirkt deren Entstehungsmöglichkeit immer wieder als ein wahres Phänomen. Der Wechsel der Bildthemen, der in beschränkter Weise auch die formale Wandlung in der deutschen Miniaturmalerei um die Wende des 13. bis 14. Jahrhunderts erleichtert hatte, wird jetzt deutlich zum entscheidenden Faktor. Denn für diese neuen Motive hatte der Künstler kein anderes Vorbild als seine originale Vorstellung einer selbständig gesehenen Figurenszene, bezw. des unmittelbaren Eindrucks der Natur. Und nun, wo in einer Kultur von seltener Höhe mit der Fähigkeit der Raumdarstellung die Freude an der umgebenden Wirklichkeit zu deren direkter Gestaltung drängte, war es gegeben, die naive Wiedergabe des Bildeindrucks zu versuchen, den die Natur auf das ruhende Auge macht. Es ist von höchstem Interesse, festzustellen, dass alle Versuche, ohne Rücksichtnahme auf die formalen Ueberlieferungen der Zeitkunst landschaftliche Eindrücke unmittelbar wiederzugeben, schon hier wie auch in allen späteren Zeiten sofort die Grundelemente einer Kunst aufweisen, die wir mit dem Namen Impressionismus kennzeichnen.

So gibt denn jenes berühmte Saatbild aus den Kalenderlandschaften der Brüder von Limburg zum erstenmal in der Geschichte der Kunst eine bis in alle einzelne Realitäten durchgeführte Natursituation, deren Rauminhalt von einem bestimmten Gesichtspunkt aus einheitlich orientiert ist, und in welcher, getreu der Impression, jedes Einzelding die richtige Grösse und Verkürzung und vor allem die begrenzte formale Durchbildung besitzt, die seiner Bedeutung für den Gesamteindruck entspricht. Insbesondere die Flusslandschaft des Hintergrundes erstaunt durch die sichere Beherrschung dieser neuen Formenanschauung, während die Ackerbauscene selbst mehr genreartig intim durchgeführt ist. Die fernen kleinen Figürchen, die jenseits des Wassers vor den Mauern eines hohen Schlosses (des alten Louvre) das Flussufer beleben, überraschen in besonderem Grad durch die Sicherheit impressionistischer Einordnung (man denke an die scharf durchgezeichneten Hintergrundsfigürchen auf niederländischen Tafelbildern des 15. Jahrhunderts, die auch in der Art der kompositionellen Eingliederung einen Gegenpol zu dem „Im-

pressionismus" dieser Miniatur bilden); in ähnlicher dem Gesamteindruck entsprechender Abkürzung der Details sind die Weiden und Büsche am Flusse gegeben; und auch die gut beobachtete Spiegelung der Figürchen im Wasser mag nicht unerwähnt bleiben. So ist hier auf dem begrenzten Gebiet der Miniaturmalerei fertig, was die kommende Oelmalerei, die grosse offizielle Tafelbildkunst erst $1^1/_2$ Jahrhunderte später in gleicher Ausbildung erreichte. Denn dort verquickten sich vorläufig naturgemäss in den überlieferten Bildaufgaben, wie sie die Kirche stellte, die Tradition mit der neuen Kunst zu einem nur selten gelösten Konglomerat zweier verschiedener Anschauungsweisen. Vorausgreifend sei darauf hingewiesen, dass bei Jan van Eyck die Landschaft öfters als treue Naturstudie neben oder hinter seinen Figuren erscheint, wie dadurch das Bildganze häufig in zwei verschiedene Teile zerfällt, und dass sich schliesslich eine gleich vollkommene Landschaftseinheit wie in den Miniaturen in der grossen Kunst erst bei Pieter Breughel d. A. in bewusster Gestaltung findet: wahrscheinlich in unmittelbarem Anschluss an diese Vorbilder.

Eine solch starke Einheitslösung wie in dem Saatbild haben die Brüder von Limburg allerdings nur einmal gefunden. Nicht wenig trug dazu die den ganzen Hintergrund füllende Schlossarchitektur bei. Wo wie in der Winterlandschaft aus derselben Kalenderbildserie des Gebetbuchs von Chantilly auf dieses raumabschliessende Mittel verzichtet ist, wird die Tiefenentwicklung unklar; auch sonst tritt dort die einheitliche Wirkung zurück gegen die behaglich breite Erzählung des Bildinhalts. Dafür sind die idyllisch genremässigen und intim heimeligen Elemente in der Landschaftsbetrachtung der Brüder bei dem Winterbild reiner als sonst ausgeprägt, und wenn auch Einzelheiten der Landschaft (z. B. die Bäume) noch deutlich als stenographisch benützte Schemen sich zeigen, so ist das Kunstwollen im allgemeinen doch das gleiche wie beim Saatbild. Ueberdies erhöht die weisse Schneedecke, mit welcher der erste aller Landschaftskünstler, der Winter, die Fülle der Details verhüllt, wesentlich den dekorativen Charme dieses Bildchens. Ausgezeichnet ist die Luftstimmung eines Wintertags getroffen, die sich in gleicher Feinheit ebenfalls erst wieder bei dem älteren Breughel findet.

Aber als das reifste und für die Landschaft wichtigste Werk dieser Blütezeit der Buchkunst ist das wenig später (wahrscheinlich im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts) entstandene Turiner Horarium zu nennen. Unter den Verlusten des grossen Bibliothekbrandes ist dieser wohl der unersetzlichste. Auch dieses kostbarste Werk war einst im Besitz des Herzogs von Berry gewesen; der Meister seiner früher Hubert van Eyck zugeschriebenen Landschaften ist nicht bekannt. Neben der Darstellung des Einzugs Wilhelms IV in Holland (mit dem ersten Portrait einer weithin sich erstreckenden Meeresküste) gehört aus seinem Inhalt die Meeresfahrt der H. H. Julianus und Marta zu den reizvollsten Landschaftsbildern der Kunstgeschichte.[1]) Ueber ein kleines Stückchen Vordergrundsufer blickt man über die weite plätschernde Wellenfläche der Meeresbucht, in deren Hintergrund auf malerischem Hügelland eine Stadt sich aufbaut, während die Boote (die noch stärker als jene Hintergrundsfiguren des Saatbilds in der Notwendigkeit ihrer Bildeinfügung eine zugleich völlig „impressionsgemässe" und bewusst den Natureindruck läuternde Kompositionsweise dokumentieren) die Szene prickelnd beleben und dem Auge eine reizvolle Tiefenführung gewähren. Alle Einzelformen fliessen in unmittelbarer Realität dem Auge zu, und alle sind zugleich in unübertrefflichster Weise einem bildmässig geschlossenen, räumlich nach allen Seiten gleich klar entwickelten Gesamteindruck ein- und untergeordnet. „Dem letzten Ziele und den dazu verwendeten Darstellungsmitteln nach ist dieses Bild eine treue Wiedergabe eines kompositionell und räumlich zusammenhängenden einheitlichen Bildausschnitts, und darin besteht der Inhalt, das Prinzip, das Wesen des neuen Stils. Nicht nur eine ungeheure Steigerung der sachlichen Treue in der Wiedergabe des Objekts ist in diesem Programm enthalten, sondern auch alle folgenden Neuerungen in der Ausgestaltung des malerischen Problems bis zu den letzten Zielen der Luft- und Lichtmalerei. (Dvorak.)"

Und darin liegt die grosse entwicklungsgeschichtliche Be-

---

[1]) Treffliche Abbildungen der zitierten Miniaturen bei Dvorak. a. a. O. (Wiener Jahrbuch 1903.)

deutung dieser Landschaftsminiaturen, dass mit ihren formalen Prinzipien, mit den zwingenden impressionistischen Reizen ihrer Darstellung die Entstehung einer Tafelbildkunst, die Erfindung der Oelmalerei, mit innerer Notwendigkeit gegeben war. Denn mit den langwierigen und schwerfälligen Uebermalungen, welche die alte Maltechnik voraussetzte, war diese auf Ton und Valeur gegründete, gleichsam aus einem Guss zu gestaltende Einheit nie zu erreichen. So ist es auch kein Zufall, dass dem Genie, unter dessen Namen die Erfindung der Oelmalerei verbreitet wurde, von den Landschaftsbildern der Miniaturkunst die reifsten Schöpfungen zugeschrieben wurden.

Dass dieser Höhepunkt des Anfangs als absolute Kunstleistung später nicht mehr überschritten werden konnte, ist eine gerade in der Geschichte der Kunst, sowohl der Gesamtentwicklung wie der individuellen Leistungen, häufig vorkommende Erscheinung. Auch die köstlichen Kalenderbilder des mehr als ein Jahrhundert später entstandenen „Breviarium Grimani" können die genannten Werke an künstlerischer Bedeutung nicht übertreffen; gleich den Landschaftsbildern des Hortulus animae der Wiener Bibliothek bedeuten sie, wie Schubert Soldern treffend bemerkt, [1]) mehr eine summarische Zusammenfassung der malerischen Schöpfungen der voraufgegangenen Künstlergenerationen. Uebrigens hätte eine Weiterausbildung der impressionistischen Tendenzen der Anfänge den Zwecken dieser Kunstübung durchaus widersprochen; diese Aufgaben gehörten in das Gebiet der Tafelmalerei; die Miniaturmalerei musste späterhin ganz folgerichtig ihren Charakter als buchschmückende Kunst mehr betonen, und auf diesem schon früher eingeschlagenen Wege bedeutet denn auch das Breviarium Grimani eine wichtige Etappe. Immerhin hat die Miniaturmalerei im Laufe ihrer Weiterentwicklung noch manches neue Problem der Landschaftsdarstellung aufgegriffen und beansprucht deshalb für deren Geschichte ein besonderes Interesse, wenn sie auch seit der Blüte der Eyck'schen Tafelmalerei in die Nebenrolle gedrängt worden war und

---

[1]) Schubert Soldern, von Jan van Eyck bis Hieron. Bosch. Strassburg 1903.

die seitherige Führung an jene abgegeben hatte. Die Eigenentwicklung der Miniaturmalerei war durch diese Einflüsse eher gehemmt worden, andererseits erleichterte die strenge zunftmässige Trennung der Gewerbe die Bewahrung einer gewissen Selbständigkeit.

Erste Meister der Tafelmalerei arbeiteten nur ausnahmsweise als Miniatoren; Simon Marmion aus Valenciennes ist einer der wenigen, denen beide Tätigkeiten nachgewiesen sind, und vielleicht erklärt sich hieraus sowohl die starke Einheitswirkung seiner Bildtafeln, als andererseits die Durchdringung der mit seiner Kunst zusammenhängenden Miniaturen mit flandrischen Schulelementen der Tafelmalerei. In einer französisch-burgundischen Handschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, für die Sal. Reinach [1]) solche Zusammenhänge mit Marmion nachgewiesen hat, den „grandes chroniques de Saint-Denis" der Petersburger Bibliothek überwiegen in der Landschaftsdarstellung gehäufte Freikompositionen panoramatischer Art, in denen der neugewonnene landschaftliche Formenschatz zumeist im Sinne niederländischen Detailsehens angewandt ist. Aber vereinzelte Blätter überraschen immer noch durch impressionsgemäss einheitliche, in starker Augenblicksstimmung festgehaltene Hintergrundslandschaften und in Luft und Licht farbig geschlossene Interieursituationen. [2])

Im allgemeinen verdrängt im Verlauf des 15. Jahrhunderts die flandrische Sehweise den impressionistischen Stil der ersten Landschaftsminiaturen. Eine besondere Schule blüht in der Provence, am Hofe von König Réné dem Guten, dessen Roman „coeur d'amours épris" (Wiener Hofbibliothek) mit einer Reihe wundervoller Illustrationen [3]) geschmückt ist, die unter Beibehaltung der in der Schule des Herzogs von Berry gewonnenen formalen Errungenschaften nicht nur die Wirkungsbedingungen des Impressionismus erfüllen, sondern auch durch dekorative Vereinfachung der Einzelform und des Bildumfangs im Sinne des Buch-

[1]) Gazette des beaux arts 1903. I.

[2]) Vergl. a. a. O. die schöne Reproduktion der Miniatur: „Saint Louis à Mansorah."

[3]) Besprochen und abgebildet durch Ed. Chmelarz im Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des A. Kaiserhauses. Bd. 11. Wien 1890.

schmucks neue organische Wege zu flächenhaften Monumentalwirkungen weisen. Wieder hat also die französisch-niederländische Miniaturkunst in diesen um 1475 entstandenen Bildchen eine Anschauung der Landschaft vorausgenommen, die in bewusster Ausbildung erst viel später wieder in die Erscheinung tritt, diesmal sogar erst mit der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von England aus einsetzenden Neubelebung der Kunst des Buchschmucks. Mit der Beschränkung des Bildumfangs der Situation ist deren Distanz vom Beschauer so wesentlich verringert worden, dass dieser das Gefühl fast unmittelbaren Kontakts mit der Bilderscheinung erhält. Insbesondere die Landschaft hat sich gemäss dem neuen Sehfeld verwandelt, und zum erstenmal werden Bäume und andere hochragende Bildelemente nicht nur des Vordergrundes kühn und wagemutig durch den Rahmen überschnitten. Die sehr vereinfachte Formengebung sucht, wiederum in starkem Gegensatz zur spezifisch flandrischen Sehweise, ihre Wirkungen immer in grossen dekorativen Flächen. Einzelne Bildszenen erinnern sowohl in der Kraft dieser Wirkungen als auch in der Romantik der Situation an die dekorativen Landschaftserfindungen des späteren Böcklin. Wie weit diese Miniaturen der Entwicklung der zeitgenössischen Tafelmalerei vorausgreifen, zeigt sich fast am überraschendsten in den kühn gewählten Motiven landschaftlicher Beleuchtung. Schon ein früheres Werk der französisch-burgundischen Schule, das Gebetbuch Karls des Kühnen der Turiner Universitätsbibliothek brachte in den Passionsszenen Beleuchtungseffekte (Gefangennahme bei Fackelschein), wie sie die Tafelmalerei noch kaum zu schildern wagte. Aber in dem Roman König Rénés finden sich sogar silbergraue Dämmerstimmungen, brennende Sonnenuntergänge, Nachtsituationen mit einem weit sich wölbenden Himmel voll blitzender Sterne! und in gleicher Einheit der Farbe und des Lichts sind auch vereinzelte Interieurimpressionen durchgeführt.

In ähnlichem Sinne weist auch der Formcharakter der von dem Roman König Rénés abhängigen Werke weit über die Zeit hinaus. So ist in dem Pariser Gebetbuch des Herzogs René II neben der neuen Landschaftsmanier besonders die Modernisierung der Figurengestaltung erstaunlich. Die Freiheit naturalistischen

Schaffens zeigt sich am ausgeprägtesten in den Bildumrahmungen desselben Kodex, zu denen kaum stilisierte Blumenranken in reizender Wahl und Mannigfaltigkeit verwandt sind. Ihren Stil und zugleich ihren besonderen Charme erhält diese warmherzig frische Naturbeobachtung durch eine streng symmetrische, der Renaissanceornamentik entlehnte Anordnungsweise der Einzelheiten. „Modern" im weniger günstigen Sinn ist allerdings die Verflachung des Figurenstils, die süsslich weiche Formengebung, doch muss gerade sie besonders interessieren als typische Uebergangserscheinung, die immer wieder auftritt bei der Darstellung stilistisch und thematisch gebundener Bildaufgaben durch Künstler, die, insbesondere durch eine neue aus der Landschaftskunst entstandene Sehweise, über das den alten Stil bedingende Kunstwollen hinausgewachsen sind. Das Pariser Gebetbuch der Anna von Bretagne ist landschaftlich reicher und bedeutender, gliedert sich aber stilistisch dem oben erwähnten durchaus an. Noch schärfer erinnern hier in den Figurenbildern sentimentale Posen und verwässerte Formen an so manche Produktionen spezifisch christlicher Tendenz im 19. Jahrhundert. Bezeichnend ist daneben die wachsende Freiheit in der Darstellung des Landschaftlichen; so wird z. B. ein Januarbild mit Schneegestöber dargestellt. Der Naturalismus in der Blumenwiedergabe ist in diesem Werk im Sinne des Botanikers gesteigert und erinnert an die Realismen holländ. Blumenmaler des 17. Jahrhunderts. [1])

Die flandrische Schulweise, der auch einzelne Bilder aus dem Roman König Rénés ausgesprochen sich anschliessen, beherrscht fernerhin mehr und mehr die gesamte Produktion. Auch Jean Foucquets Miniaturen decken sich im Gestaltungsprinzip grösstenteils mit der flandrischen Sehweise. Seine Landschaften sind deshalb auch überwiegend zur Ergänzung des Figurenthemas phantastisch erfundene, in minutiösem Einzelsehen streng durchgeführte und mit bunten Farben geschmückte Kompositionen. Aber wo ihm die Figurenerzählung freien Raum lässt, wie z. B.

[1]) Das 15. Jahrhundert hat auch richtige Pflanzenbücher gekannt; in der Bibliothek König Rénés (1409—1480) war eines der ältesten das Kräuterbuch des Benedictus Riccius von 1415.

auf dem Hintergrund der „Einnahme von Jericho“ in einer Miniatur der Bibl. royale Paris [1]), weiss er eine Flusslandschaft zu gestalten, die in ihrer malerischen Einheit wieder weit vorausweist auf Blütezeiten impressionistisch bedingten Kunstschaffens. Auch in seinen Boccaccioillustrationen der Münchner Bibliothek finden sich bezaubernde Einzelmotive impressionistischen Charakters. Am entschiedensten jedoch könnte jenes idyllische Flusstal mit dem freundlichen Kirchturm zwischen den schattigen Massen der parkartig schönen Bäume sowohl in der Formengebung wie in der Fassung des Bildausschnitts ein intimes Landschaftsbild aus der holländ. Kunst des 17. Jahrhunderts sein. Aehnlich wie die Kalenderbilder auf die Meisterlandschaften Pieter Breughel's d. Ae. vorausdeuteten, kündet dieses Hintergrundsbildchen Jean Foucquets die Lösung an, welche das reinste Produkt jener höchsten Kunstblüte sein sollte, die dem nordischen Ringen um das Geheimnis der realen Form und um die Beherrschung aller sinnlich fassbaren Erscheinungen beschieden war.

---

[1]) Abgebildet bei A. de Bastard, Peintures des manuscrits, Paris 1835 ff.

Kapitel II.

Die Einflüsse der landschaftlichen Tendenzen auf die Entwicklung der italienischen Malerei, bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts.

a) Florenz und die Schulen Mittelitaliens.

1.

Abgesehen davon, dass neben Giottos leidenschaftlicher Anteilnahme an dem thematischen Gehalt der mächtigen Figurenvorstellungen, welche den Geist dieses Heroen ganz erfüllten, das naiv sinnliche Interesse an realer Landschaftsgestaltung unmöglich Platz haben konnte, lag seine Stellung zur Naturform auch in dem Charakter seiner Monumentalwerke als Wandmalereien fest begründet. So ist denn auch die kleine Bildsituation, die unter allen seinen Erfindungen am meisten Anspruch auf rein landschaftliche Wirkung machen kann, das auf Goldgrund gemalte Predellenbild des Louvre mit der Vogelpredigt des hl. Franz von Assisi[1]) bezeichnenderweise ein Tafelbildchen. Ein Stück nackter Erde, darauf zur Rechten die edle Linie eines hochstrebenden Baumes, zur Linken zwei Mönchsfiguren und zwischen diesen umrahmenden Vertikalen die lustige Schar der sich versammelnden Vögel: — — man überträgt sich unwillkürlich das miniaturhaft kleine Bildchen in grösste Formate, derart erfüllt ist

[1]) Das Wandbild gleichen Inhalts aus des Meisters erster Freskenreihe in der Oberkirche in Assisi steht an Klarheit der Raum- und Flächendisposition weit zurück hinter der reifen Komposition der späteren Tafelbildfassung. Auch die schöne Landschaftsdarstellung auf dem Bilde der Mantelspende in demselben Jugendcyclus ist räumlich noch ganz ungelöst; die Vordergrundsfiguren scheinen in der Luft zu schweben. Bezeichnend ist das Zurücktreten des Landschaftlichen auf Giottos Meisterfresken in Padua und sein völliges Verschwinden in den letzten Werken von Sa. Croce.

jeder Strich mit der Bedeutung giottesken Lebens, mit der monumentalen Einfachheit giottesker Linie. Man beachte nun, wie unbedingt der Geist des Wandmalers sich auch hier in der Stellung zur Einzelform ausspricht, wie z. B. die Blätter des Baumes nie auf die reale Existenz und deren Wechsel hin gesehen sind, sondern das gleiche, einmal aufgenommene Blattschema stereotyp wiederholt wird. Was wir Landschaft nennen, war auf diesem Wege nie zu bekommen; ein liebevolles Sich-Versenken in die Realität der Dinge war dafür die notwendige Voraussetzung, die erst mit der neuen zu Beginn des 15. Jahrhunderts einsetzenden Kunstströmung gegeben war.

Auch bei Künstlern, die zu jenen Zeiten, d. h. mehr als ein Jahrhundert nach Giottos Wirken, noch immer unter dem Bann der von ihm ausgehenden Kunsttraditionen standen, bedurfte es eines entscheidenden Zuschusses des neuen Kunstwollens, um ihre Landschaftsdarstellungen mit frischem Leben zu erfüllen. In Giottos Geist war höchstens eine Bereicherung der Landschaft möglich, wie sie etwa auf den kleinen überaus reizvoll erfundenen Hieronymuserzählungen des Sienesen Ansano di Pietro (im Louvre) sich dokumentiert. Dort finden sich stark stilisierte Naturscenerien liebevoll erfüllt mit landschaftlichen Einzelelementen, deren Formen sich jedoch noch immer stereotyp wiederholen. Aber schon weisen Einzelheiten, wie z. B. die farbige Behandlung des Himmels auf der Löwenlegende, darauf hin, wie mit dem erwachenden Interesse für den Reichtum landschaftlichen Kunstgestaltens auch die formalen Ziele andere wurden, wie Künstler dieser Richtung bald über den traditionellen Figuren- und Wandstil wegzukommen suchten. Eine ähnlich reizvolle Mischung von Altem und Neuem zeigen die Bilder des Louvre, die Gentile da Fabriano's Schule zugezählt werden und auf denen sich die altsienesische Freude an vergoldeten Stoffmustern und streng stilisierten Gewandornamenten seltsam verbindet mit einem feinen Sinn für landschaftliche Gründe und deren Tonabstufung. So gibt z. B. das Mittelbild des Tryptichons Kat. Nr. 1282 mit der Verkündigung an Joachim eine Berglandschaft, die trotz ihrer dekorativ stilisierten Einzelformen durch deren spezifisch landschaftlich gesehene Einheit merkwürdig starke Impresssionswerte

enthält. Aber wohl der überraschendste Beweis für den Wandel der formalen, insbesondere der farbigen Anschauung, welche ein Ueberwiegen des Interesses an der Landschaftsgestaltung zu allen Zeiten mit sich brachte, ist ein späteres Bild Ansano di Pietros, welches das Museum von Chantilly besitzt und dessen Figurenscene die mystische Verlobung des Franz von Assisi darstellt.

Auf diesem Bildchen füllen schlanke überhöhte Figuren gotischer Abkunft den Vordergrund einer weiten Landschaft, die farbig zu den eindrucksvollsten der Frührenaissance gehört. An dem Tor einer Stadtmauer vorbei führt ein schmaler Weg in direkter Verkürzung auf die Hügelgruppe zu, die das anmutige Wiesental des Mittelgrundes abschliesst. Durch den auf mattweissen Horizontwolken leuchtenden Abendschimmer erscheint die edel aufgebaute Umrisslinie dieses Hügelstocks in wunderbarer Räumlichkeit und Ferne. Der Dunst des Horizonts löst sich nach oben in flaumige Strichwolken, zwischen denen in zunehmender Stärke das Blau des Himmels durchscheint. Ebensosehr wie durch die Farbe fällt die Sonderexistenz dieser Landschaft durch die willkürlichen Grössenrelationen der Figuren sofort in die Augen. Höchst überraschend ist vor allem ihre ganz auf Ton gegründete Einheit: der Reichtum der wenigen graubraunen und matt olivgrünen Farbnuancen in dem felderbedeckten Tal, dazu die Sicherheit der Luft-Lichtbehandlung, deren Wirkungen, dem linearen Grundwesen der technischen Behandlung entsprechend, auffallend an die Landschaftsimpressionen eines Deutschen des 19. Jahrhunderts, C. D. Friedrich, erinnern. So wenig gleicht diese Landschaftsmalerei dem primitiven Stil der Louvrebilder Ansanos, dass man zweifeln könnte, ob derselbe Meister hinter diesem Bilde steht.

Aber Sano di Pietro, der sienesische Provinzmaler archaistischer Tendenz, hat bis weit in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts hinein gelebt und der Aufschwung, welchen die Kunstentwicklung inzwischen durchlaufen, erklärt zur Genüge diesen Kontrast. Zu den neuen Wirkungsmitteln der Darstellung, die Masaccio aufgenommen hatte, gehörte nicht in letzter Linie auch seine reale Auffassung der Landschaft. Unter seinen wenigen Tafelbildern zeigt die kleine Darstellung der Gründung von

S. Maria della Neve im Museo Nazionale von Neapel zum erstenmal in der italienischen Kunst Landschaft und Figuren als organisch verbundene Einheit in richtigen Grössenrelationen zusammengesehen; zum erstenmal wird die Tiefenführung des landschaftlichen Terrains ergänzt durch eine perspektivisch aufgefasste, hinter dem Berghorizont hervor stark und weit nach vorn führende Wolkendarstellung (wenn auch die Himmelswölbung noch als Goldgrund leuchtet); zum erstenmal schliesslich ist eine bestimmte Vedute auf der Landschaft (die Pyramide des Cestius und die Mauern Roms) nachweisbar. Und unter Masaccio's Monumentalwerken hat sein grosses Fresco der Kreuzigung in San Clemente zu Rom dieselbe landschaftliche Bedeutung wie das Neapeler Bildchen unter seinen Tafelmalereien. Wieder ist die zusammenfassende Darstellung der Landschaft in einem impressionsgemäss einheitlichen Sehfeld höchst überraschend; wieder spielt die Atmosphäre, der Himmel, der mehr als die Hälfte des mit der Bilddarstellung zu erfüllenden Architekturbogens einnimmt, eine entscheidende Rolle. Wie die 3 Kreuzesstämme über die Figurengruppen des Vordergrundes sich herausheben, ragen in gleicher Wirkungsbedeutung die Körper der Gekreuzigten über den fernen Hügelhorizont empor gegen den Himmel und so ist denn wesentlich durch die Einbeziehung eines geschlossenen Landschaftsbildes in die Figurenkomposition die eminente Monumentalwirkung des Ganzen erreicht.

In schroffem Gegensatz zu der Fernbildeinheit der Landschaften Masaccios stehen die brutalen Perspektiven Masolinos. Man vergleiche dafür unter den Fresken von Castiglione d'Olona insbesondere die Taufe Christi und das Gastmahl des Herodes, wo bezeichnenderweise beidemal der landschaftliche Hauptaccent in beengender Augenführung auf die Tiefe der Bildmitte verlegt ist. Masolino führt so eine Zersprengung der Wirkungsgesetze der Wandmalerei durch die neuen Probleme landschaftlicher Perspektive herbei, die Masaccios sicherer Kunstinstinkt stets vermied. Bewundernswert bleibt trotzdem die niederländisch präcise Konsequenz seiner Darstellung des Raums. Ein entscheidender Entwicklungspunkt ist hier gegeben. Uccello knüpft an diese von der Wandmalerei notwendig abführende Kunstweise an,

während Fra Angelicos Grösse nicht unwesentlich in der Geschlossenheit begründet liegt, mit der er in allen seinen Fresken seine ausgeprägte Neigung zu reicher Landschaftsschilderung den Bedingungen der figürlichen Komposition unterzuordnen weiss. Die dekorativ-stilistische Uebersetzung, die seine zumeist ganz frei komponierten Landschaftsgründe dabei erfahren, lassen sie für unsere Betrachtung ausscheiden. Doch die Bedeutung, die er in seinen Spätwerken dem Tonreichtum der atmosphärischen Abstufungen des Himmels zugesteht, bringt ihn dieser impressionistischen Seite wegen in Zusammenhang mit Masaccio. Die Einheitslösung der landschaftlich so intimen Stephanusfresken der vatikanischen Nikolauskapelle ist derjenigen der Kreuzigung in San Clemente eng verwandt.

Neben der farbigen Vornehmheit der besten Fresken Fra Angelicos wirkt nun die laute Buntheit seiner Tafelbilder umso überraschender. Dieses Phänomen bedarf einiger Worte zu seiner Erklärung. Unleugbar behielt die farbige Behandlung der Figurendarstellung, die Giotto gegeben hatte, im Prinzip für die ganze Entwicklung der Freskokunst Geltung und wurde auf lange hinaus auch für die Tafelmalerei bestimmend. Die Grundlage der Gestaltung war die auf den Umrissen der Erscheinung basierende Linie und aus diesem linearen Stil bildete sich, besonders für die Gewandbehandlung, bald eine bestimmte zeichnerische Methode, eine bestimmte Rhythmik des Faltenwurfs heraus. Die klare Anordnung der sich ergebenden Flächen war die erste Aufgabe der figurellen Komposition und die Farbe hatte vor allem zur stärkeren Verdeutlichung dieser Gliederung zu dienen. Die roten, gelben und bläulichen Pferde, die auf den Assisifresken Giottos vorkommen, zeigen die stilistisch abstrakte Art dieser Farbschmückung besonders deutlich, die trotzdem einer sehr feinen und weitgehenden Differenzierung wohl fähig war. Davon zeugt die farbige Haltung der letzten Werke Giottos (Fresken in Sa. Croce) noch über die moderne Uebermalung hinaus, während er in den Paduaner Wandbildern noch ein scharfes Blau zur Schmückung seiner Gewandflächen und das gleiche uniforme Blau für die Himmelspartien besonders gerne verwendet. Diese Methode blieb im wesentlichen dieselbe, als im Anfang des 15. Jahr-

hunderts jene energische Ausgestaltung der räumlichen Bildvertiefung einsetzte, die seit Giotto die Anschauung der Künstler intensiv beschäftigt hatte; und sie wurde nun auch übertragen auf die Tafelmalerei, der mit dem Einsetzen des Florentiner Renaissancefrühlings ebenfalls reiches Interesse sich zuwandte. Die farbigen Resultate, zu denen die Freskanten bei dieser Uebertragung ihrer Malweise von der Wand- auf die Tafelkunst zunächst notwendig kommen mussten, zeigen am deutlichsten Fra Angelicos Tempcragemälde in ihrer oft unerträglichen Buntheit, die Gemälde desselben Fra Angelico, der in den Wandbildern von San Marco so zarte Farbtöne fand. Und als im Lauf der ferneren Entwicklung die Ziele der Freskokunst immer mehr auch für die Tafelmalerei bestimmend wurden, kam das florentinische Tafelbild in seiner Gesamtheit zu einem Kolorismus verwandter Art und wurde so zum schärfsten und bezeichnendsten Ausdruck dieser farbigen Anschauung, die aus ähnlichen Entstehungsverhältnissen heraus, oder von hier ausgehend, durch die ganze Geschichte der Malerei sich hinzieht. Das Wesen dieser Kunstrichtung hat Fromentin einmal mit treffenden Worten charakterisiert. Ihm sind „Koloristen solche, welche Farben auswählen, die in sich schön sind und sie zusammenstellen in glücklichen, geschickt gewählten und reichen Harmonien“ [1]). Da jedoch jede unmittelbare Landschaftsdarstellung nur mit Ton- und Lichtwerten arbeiten kann, zeigt sich die besondere Art dieses Figurenkolorismus immer in erster Linie bedingt durch die Stellung des einzelnen Künstlers zur Landschaft.

Allerdings wurde mit der mehr und mehr auf Ausgestaltung einer reinen Figurenkunst sich zuspitzenden Entwicklung auch in der Florentiner Tafelmalerei die Landschaftsdarstellung allmählich zu einem vorwiegend kompositionell gedachten Glied herabgedrückt. So kommt es, dass die reinsten Blüten italienischer Landschaftsmalerei, sowohl in Florenz wie in Venedig, in den Anfängen sich finden, im Gegensatz zu der Kunstentwicklung jenseits der Alpen. Dort strebte die Kunst zur Landschaftseinheit hin, hier umgekehrt entfernt sie sich mehr und mehr von

[1]) Fromentin, Die alten Meister, Berlin Cassirer 1903.

der gelegentlich Erreichten. Trotzdem ist auch in Italien der Sinn für die Landschaft durchgehends viel grösser als gemeinhin angenommen wird, wenn es auch zu einer isolierten oder wenigstens von den figürlichen Zutaten nicht zerrissenen Darstellung nur in den seltensten Fällen gekommen ist. Neben dem Hinweis auf solche Werke soll im folgenden aufzuzeigen versucht werden, wie in der italienischen Malerei vom Anfang bis zum Schluss die Landschaftsdarstellung den Problemen des Figurenbildes als ein fast heterogenes Element entgegen wirkte.

Ein kleines Tafelbildchen Fra Angelicos in der Akad. Flor. demonstriert diesen Gegensatz in seiner ganzen Schroffheit. Das offizielle Thema des Bildes ist die Figurenszene im Vordergrund, eine schöne Gruppe der Beweinung Christi, in der Grösse der Erfindung an Giovannis letzte Fresken im Vatican erinnernd. Der Figurenentwurf zeigt in der hellen, immerhin relativ milden Buntheit der Gewänder die übliche abstrakte Farbengebung. In starkem Konstrast nun zu der rein linearen Anschauungsweise dieser Figurengruppe setzt hinter ihr die impressionsgemässe Gestaltung einer offenen Landschaft ein, die überdies von einem veränderten Sehstandpunkt aus aufgenommen ist. Gegeben ist ein Blick der Stadtmauer entlang auf welliges Hügelland, dessen entschiedene Fernwirkung durch ein paar tiefgrüne Baumwipfel des Vordergrunds noch räumlicher gemacht ist und über dessen dunklen satten Farben ein schwermütig klares Spätabendlicht von merkwürdiger Eindringlichkeit ausgebreitet ist. An dem schon stahlblau verdämmernden Himmel schwimmen wenige Wolkenstreifen in noch weissem Licht. Die überraschende Wahrwirkung der Farbe und die subtile Feinheit der Einzeltöne, die Fra Angelico trotz den starken Vereinfachungen seiner Temperatechnik erreichte, ist ganz erstaunlich. Aber betrachtet man das Bildchen als ein Ganzes, so stösst sich das Auge des Beschauers immer wieder an dem zwischen Figurenszene und Landschaft in aufdringlicher Realität sich ergebenden Darstellungsgegensatz.

Auf fast allen anderen Tafelbildern Fra Angelicos mildert sich dieser Gegensatz entscheidend durch seine meist rein linearschematische und farbig abstrakte Terrainbehandlung und häufig weist nur die Tonschönheit seiner Wolkenhimmel auf das intime

Naturverhältnis des Klosterbruders hin, (z. B. auf den Martyrientafeln mit Darstellungen aus dem Leben der H. H. Cosmus und Damian in der alten Pinakothek und im Louvre). Dieses Berg- und Felsenschema Giovannis ist noch giottesker Abkunft und es mag hier eine Bemerkung Rumohrs eingeschaltet sein, der als erster die begründete Vermutung aussprach, dass die sonderbaren spitzigen Bergformen auf den frühesten italienischen Landschaften sehr alte conventionelle Uebertragungen sind aus Bergandeutungen in antiken Reliefs und musivischen Arbeiten. [1]) Das antike, von pompejanischen Wandbildern bekannte Felsenschema lässt sich denn auch wirklich über die Wiener Genesis u. a. Handschriften verfolgen von den Mosaiken bis zu Giotto und den Freskanten seiner Richtung; es kehrt wieder auf der Taufe Christi in Castiglione d'Olona und ist noch weiterhin auf zahlreichen Werken der Frührenaissance zu konstatieren. Doch wenn auch Fra Angelico häufig seine Landschaften aus solchen konventionellen Formen zusammensetzte, so sehr überrascht er gelegentlich wieder auf Tafelbildern meist kleinsten Formats durch die überzeugende Impressionswahrheit einzelner Partien. Als Beispiele seien neben den landschaftlich ausgezeichnet gesehenen Architekturdarstellungen auf der Predella der Marienkrönung des Louvre besonders auf die idyllische Landschaftsfernsicht hingewiesen, die sich auf der Predella des Altargemäldes im Gesù zu Cortona neben der Schilderung der Visitatio eröffnet.

Wie wenig diese ersten Florentiner Tafelmaler geneigt waren, auf die Darstellung der Landschaft zu verzichten, dafür sind auch die Reiterschlachten des Paolo Uccello (in Paris, Florenz und London) prägnante Beispiele. Der noch suchende streng realistische Theoretiker der Perspektive geht weit über den milden Klosterbruder hinaus mit seinen bewundernswert unablässigen Versuchen, in die einheitlichen Licht- und Farbwerte seiner Landschaftsgründe auch die Szene des Vordergrunds einzubeziehen. Aber noch bleibt die Farbe des Meisters der Fresken in S. Maria Novella ohne jede räumliche Ausdruckskraft. Es gelingt ihm nie, mit seiner zähflüssigen Temperatechnik die Werte

[1]) Beiträge Rumohrs zu A. v. Humboldts Kosmos, Band I.

von Luft- und Raumferne in die Farbtöne seiner Landschaftsgründe hineinzubringen, obwohl er immer bemüht ist, den Natureindruck in farbige Fleckenwirkungen aufzulösen und als malerische Einheit zu fassen. Da nun aber seine Vordergrundsfiguren durch die strenge Linearperspektive sich räumlich so klar und präzis als möglich aussprechen, tritt naturgemäss der Fall ein, dass die Landschaft als farbiger Eindruck statt hinter die Figuren vor sie zu sitzen kommt. Auf dem Londoner und Florentiner Bild (Nationalgallery und Uffizien) zeigt sich dieser merkwürdige Effekt besonders deutlich. An einem ähnlichen Konflikt sollte später Piero della Francesca in seinen landschaftlichen Tafelbildern scheitern. Uccello mag die Undurchführbarkeit dieses Wegs selbst eingesehen haben. Die Reiterschlacht des Louvre ist deshalb das eindrucksvollste seiner Bilder, weil er dort als landschaftlichen Hintergrund kein offenes Terrain gewählt hat, sondern dunkle Waldbäume zu einer einheitlichen Masse zusammenfasste, die durch die strenge knappe Stilisierung der einzelnen Umrisslinien fast nur als tiefenloser schwärzlichgrüner Tongrund wirkt, von dem nun die phantastische Szene des Vordergrunds reliefartig sich entwickelt. Aber ein seltsames Fluidum von Luft und Licht, das die linear-dekorativ gehaltenen Figurenformen malerisch überflutet und das Gewirr von Pferdeleibern und Pferdebeinen mit dem begrasten, in klarer Tiefenentwicklung gegebenen Boden zu einer landschaftlich gesehenen Einheit verbindet, ist von Uccellos impressionistischen Versuchen doch geblieben, ja es macht den grössten Reiz dieses Bildes. Der flüchtige Beschauer übersieht über den wenigen störenden Partieen eines allzu bunten Gewandrots leicht die ungewöhnlichen farbigen Reize dieser so seltsam phantastischen Figurenszene Uccellos, der besonders in dem dunklen rostigen Goldbraun der Rüstungen und der grotesken Helme eindrucksvolle Wirkungen schafft. Nicht nur die langen, überall vom Rahmen überschnittenen Lanzen, nicht nur das in Ziel und Richtung kaum fassbare Gewimmel eng zusammengepackter Menschenmassen sind es, die diesem Bilde eine so merkwürdige „Nachtwachen"stimmung geben, sondern vor allem sein landschaftlich bedingter Lichtstil.

Am reinsten jedoch übertrug sich Fra Angelicos feiner Natur-

sinn auf seinen Schüler Fra Filippo Lippi, bei dem nun nicht mehr wie bei seinem frommen, oft etwas unsinnlichen Lehrer die reale Darstellung der Landschaft höchstens als das gelegentliche und flüchtige Geniessen verbotener Früchte erscheint, sondern bewusst und konsequent aufgenommen ist; ja sogar meistens das religiöse Figurenthema bereits überwuchert. Ihm verdankt die florentinische Landschaftsmalerei die entscheidensten Bereicherungen. Schon in einem Bildchen seiner Frühzeit, dem „H. Hieronymus in der Wüste" (Lindenaumuseum zu Altenburg), versuchte er sich in der Schilderung eines Waldinnern und die dort aufgenommenen Licht-Luftprobleme sind nun glänzend ausgestaltet in dem Waldinterieur, das die besondere Bedeutung seines köstlichen Anbetungsbildes im Berliner Kaiser Friedrich-Museum ausmacht. Fra Angelico gab eigentlich nur seine Fernsichten in realer Schilderung; nun scheint auf einmal das ganze Bild dem Beschauer nähergerückt, der Hauptaccent der Landschaft ist auf den Vordergrund gelegt und gerade der Erscheinungsfülle der vordersten Raumschicht bis in alle Einzelheiten der Blumen und Kräuter nachgegangen. Zugleich ist über die naiven Impressionen Fra Angelicos hinaus durch eine diskrete linear-stilistische Umwandlung der Naturmotive, deren Realität trotzdem gewahrt bleibt, ein glücklicher Zusammenhang der Landschaft mit der Figurenkomposition gewonnen. Auch das klare Flächenblau des Mariengewandes ist aus dem gleichen Willen zur Einheit heraus gegenüber den scharfen Buntheiten Fra Angelicos wesentlich gemildert. Immerhin spricht aus der farbigen und linearen Behandlung des Figürlichen deutlich das Vorbild des Meisters von San Marco, wie sich auch die Einwirkung von Fra Filippos eigener und so bedeutender Freskotätigkeit (Spoleto und Prato) nicht verkennen lässt. Die Natursituation selbst bleibt also doch durch ihr intimes landschaftliches Leben und durch die warme, in diesem Grade nur ihr eigene Licht- und Tonschönheit in einem kaum gedeckten Gegensatz zu der figürlichen Darstellung. Ein mildes, tiefes, goldiges Grün hält als Hauptton das in weichem Dämmerlicht verschwimmende Waldinterieur zusammen, in dessen geheimnisvolles Dunkel man sich so gerne vertieft; denn der Fischreiher, der dort in der Tiefe an

dem munter plätschernden Bächlein nach Beute sucht, ist dem Maler ebenso wichtig gewesen, wie die Blumenfülle des Vordergrunds mit dem bunten Vöglein dazwischen. Am bemerkenswertesten bleibt aber immer die streng reale Detailgestaltung, die nun in all diesen Einzelheiten des Vordergrunds einsetzt; vor allem bei den Blumen, die so merkwürdig farbig gesehen, so flüssig breit gemalt sind, und dabei doch trotz ihrer stillebengleich intimen Ausführung die harte Durchbildung der Nordländer so wohltuend vermeiden.

Man kann sich nach diesem Bilde nicht wundern, dass in der Schule Fra Filippos eine solch reizende Stimmungslandschaft entstehen konnte, wie die des kleinen Berliner Bildchens, das die Begegnung des Christkinds mit dem kleinen Johannes darstellt. Die ganze Empfindungslyrik Fra Filippos steckt in dieser wahrhaft bezaubernden Landschaftsidylle, die in ihrer geschlossenen Einheit vielleicht die köstlichste ist, die Italien hervorgebracht hat. Die Figürchen, deren überaus charakteristisch stilisierte Bewegungsmotive einen Charme haben, der eine Empfindung von fraulicher Zartheit enthüllt, wollen in der Schilderung der anmutigen Wäldchenscenerie nicht mehr bedeuten als die Rehe, die auf dem blumigen Boden ruhen und an der Felsenquelle trinken. Die formale Durchbildung des Terrains ist bei aller dekorativen Einfachheit ebenso eindringlich wie die organische Tektonik der Komposition. Trotz der vorwiegend zeichnerischen Durchbildung und der glatten spitzpinseligen Malerei ist der farbige Eindruck vollkommen geschlossen, in einzelnen Partieen sogar von merkwürdiger Tonwahrheit. Die kleinen, eng zusammenstehenden Baumwipfel z. B., deren leises Rauschen man zu hören glaubt, sind in ihrer compacten Blättermasse als farbige Erscheinung meisterhaft fixiert. Die vom Licht gestreiften Blätter sind mit hüpfenden flüssigen Pinselstrichen pointillistisch aufgetragen und dabei sind die schattigen Tiefen und die kaum geahnten Zweige doch für den Gesamteindruck bestimmend geblieben. Ebenso ist der schmale Streifen lichten Himmels, der durch das dünne Wäldchen hindurch über dem hochgeführten Hügelhorizont noch sichtbar ist, als Farb- und Raumeindruck von überraschender Frische.

Auch in einzelnen frühen Tafelbildern Filippinos findet die malerische Naturgestaltung des Vaters glückliche Fortführung. Ein Halbfigurenbild „Madonna mit Kind", ebenfalls in der Berliner Sammlung, ist hiefür neben der bezaubernden Komposition einer knieend das Kind verehrenden Madonna in den Uffizien, ein wertvolles Beispiel. Wieder steckt in der Farbe der Gewandung ein gut Stück Frescoanschauung, die jedoch wiederum gemildert ist durch das intime Eingehen auf die farbigen Werte von Blumen und Landschaft. Dass durch den Versuch, das Hellblau und Hellrot des Madonnengewands in jene Farbimpressionen einzubeziehen, das Figurenkolorit an die Grenze des Süsslichen gebracht wird, erinnert an ähnliche Resultate in Venedig und im Norden, deren entwicklungsgeschichtliche Stellung später zu charakterisieren sein wird. Ueberraschend schön ist der Fensterausblick auf die Flusslandschaft, ferner das Blumenstillleben auf der Fensterbank mit den weissen Monatsröschen und tiefroten Nelken. In solchen Dingen übertrifft Filippino, in unmittelbarer Anlehnung an den Vater, sein zweites Vorbild Botticelli an malerischer Einheit und energischer tonwahrer Farbigkeit.

Obwohl man einem Künstler, der soviel fast hypersensible Empfindung für Blumen und schlanke blasse Frauenhände hatte, am wenigsten die Fortsetzung der Carminefresken zutrauen würde, lässt doch gerade diese seine ungewöhnliche Impressionabilität verstehen, dass Filippino durch hingebendes Einempfinden in den grösseren Geist der Vorbilder zu einer fast congenialen Fortführung des reinsten Werkes florentinischer Wandmalerei fähig sein konnte. Und zugleich erklärt sich aus seiner überlegenen, an der realen Erfassung unmittelbarer Natureindrücke geschulten, malerisch weit über Masaccio hinausführenden Technik die farbige Schönheit und Lichtfülle jener Filippinofresken der Brancaccikapelle. Eine solche Höhe stofflich lebendiger Ausdruckskraft der Farbe hat die Freskomalerei in Florenz kaum wieder erreicht, so sehr der Instinkt für reine und wirkungsvolle Harmonieen auch gewahrt blieb. Den allgemeinen Kunstzielen folgend musste die farbige Haltung der Figurenbilder mehr und mehr eine abstrakt koloristische werden. Die gewaltige Entwicklung

und Ausdrucks steigerung der Figurenkomposition bis zu Fra Bartolommeo und schliesslich Raffael ist bekannt. Dem Gestaltungsprinzip nach könnten alle diese spätflorentinischen Werke auch einfarbig sein. Die Zurückbildung der inzwischen entstandenen, spezifisch malerischen Landschaftskunst für den Freskogebrauch zeigte schon die Art, wie Benozzo Gozzoli für die panoramatischen Landschaftserzählungen der Riccardifresken von der stilisierten Terraingestaltung Filippos (Berliner Madonna) unter Ausscheidung ihrer farbigen Werte nur die zeichnerische Ornamentation übernahm. Die Tafelmalereien jener Freskanten nun, besonders die Schulbilder (man denke an Ghirlandajo) lassen sinngemäss an bunter Härte nichts zu wünschen übrig.

Eine Fläche ungemischter Farbe, die nach dem Eintrocknen auf dem Kalkbewurf der Wandflächen von vornehmer Wirkung war, musste, in ungewandelter Stärke auf die Holztafel übertragen, naturnotwendig rohe und brutale Effekte geben, insbesondere solange noch die Temperatechnik für die Tafelmalerei vorherrschte. Michelangelo handelte vielleicht unter dieser Erkenntnis, wenn er, wie Vasari berichtet, nach Beendigung jenes berühmten Tafelbildes der Uffizien beschloss, nie wieder ein anderes in Angriff zu nehmen. Zugleich entspricht es vollkommen dem auf die höchsten bildnerischen Probleme gerichteten Sinn der grossen Freskanten, wenn er hinzusetzte, dass sich diese Beschäftigung mit Holztafeln nur für Frauen und Kinder eigne.

2.

Aber inzwischen hatte sich der Ruhm der flandrischen Ölmalerei längst in ganz Italien verbreitet, und die imponierenden Leistungen der Niederländer in der Durchbildung der realen Einzelform, in dem Glanz bezw. Tonreichtum ihrer Farben, in dem unmittelbar stofflichen Oberflächenreiz ihrer Bilddetails mussten auf die eigentlich malerisch Gesinnten unter den florentiner Malern von grösster Wirkung sein. Es bildete sich denn auch frühzeitig neben der Malerei grossen Stils eine Seitenlinie von nicht geringerer Bedeutung heraus, deren Ziele durchaus auf Beherrschung der Realität im Sinne niederländischer Malerei ge-

richtet war. Schon Castagnos Genosse bei der Ausschmückung von Sa Maria Nuova, Domenico Veneziano, hatte eingehende Versuche in Firnissmalerei zur Ergründung der vielbewunderten Eyck'schen Technik gemacht, deren Ausführung noch immer ein Geheimnis war. Dass auch diese neue Richtung von Anfang an mit der Grosskunst in direktem Zusammenhang steht, ist wohl zu beachten. Daher in erster Linie kommt jenes starke Gefühl für das Unwesentliche des rein Imitativen auch im Tafelbild, durch das die künstlerische Atmosphäre so entscheidend viel vor der nordischen voraus hat. Allerdings folgte, wie so oft auch im Leben der Einzelindividuen, auf die reichen Schönheitswelten dieser heiterstrahlenden Jugendkunst ein enttäuschendes, vergeblich nach gleichem Glanz sich mühendes Ende, während der rauhe unschöne Genosse im Norden, nachdem er sich durch all die verzwickten und peinlichen Realitäten hindurchgerungen, die seine Anfänge erschwerten, durch ihre Ueberwindung die Grundlagen der kommenden, der lebenden Kunst geschaffen hatte.

Zu welchen Resultaten Domenico gekommen war, ist am besten aus seinen Frauenbildnissen zu ersehen, von denen das Museum Poldi Pezzoli in Mailand und die Berliner Sammlung je eines der besten, unter sich fast gleichwertigen Exemplare besitzen. Domenico erzielt mit seiner stellenweise sehr flüssigen Oeltemperatechnik in Einzelheiten wunderbar weiche und stofflich lebendige Wirkungen. Merkwürdig ist, wie für den Gesamteindruck seine Bilder zunächst in zwei gänzlich verschiedene Teile zerfallen. Die Stoffmuster der teppichartig flachen Gewandpartie sind ganz in der herben, streng und eckig stilisierten Ornamentation der frühesten florentiner Schmuckweise gehalten, während die Malerei des Kopfes selbst Kunstwerte neuer Art stark dem Gedächtnis einprägt: so neben der weichen Profillinie (die mehr als durch die Linie durch den Zusammenklang des Fleischtons mit dem mattblauen Himmelsgrund entsteht und wirkt) besonders das flüssig behandelte Haar. Noch mehr als auf dem Berliner Bild gibt auf dem Mailänder der warme Lichtschimmer auf dem Frauenkopf, die dichten Flechten hellblonden Haars mit der durchgewundnen Perlenschnur und dem schmalen blaugoldnen Band reizvollste Farbeindrücke. Und Domenicos ausgeprägten

Sinn für das Landschaftliche dokumentiert die köstliche, einheitlich durchlichtete Miniaturkomposition des Martyriums der hl. Lucia, die im Besitz des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums ist.

Sind die formalen Leistungen dieses Künstlers neben der Geschlossenheit der frühen Werke Fra Filippos und seiner Nachfolger auch problematischer Art, so ist Domenico doch als schulbildendes Vorbild fast noch wichtiger als jene Landschaftsfreunde für die Entwicklungsgeschichte der florentiner Malerei, auch der florentiner Landschaftsmalerei. Eine neue Richtung, die in bewusstem Gegensatz zu den leicht und viel produzierenden Freskanten in langsamer gründlicher Arbeit sich fast ganz auf die Tafelmalerei beschränkt, führt wesentlich auf ihn ihre Anfänge zurück.

Pesellino und Baldovinetti vermitteln von Domenico zu den Brüdern Pollajuoli, deren jüngeren, Piero, Vasari als Schüler Castagnos nennt, dessen Genosse Domenico war. Für Pesellinos Streben nach einer warmtonigen Licht-Luftmalerei ist neben den drei Predellenstücken der florentinischen Akademie seine kleine Dreibildertafel im Louvre mit dem toten Christus und zwei Legendenszenen besonders in den Interieurdarstellungen bezeichnend. Baldovinetti, dem Schüler Domenico's und Fra Angelico's, dem naturalistischen Freskanten im Sinne Uccellos, wird die schöne früher fälschlich Piero della Francesca zugeschriebene Marientafel des Louvre gegeben. Dort eröffnet sich hinter der ganz in den Vordergrund gesetzten Madonna mit dem Kind der Blick in die Tiefen einer weiten Flusslandschaft. Mit einem warmen lichten Fleischton steht der Kopf der Maria gegen den mattblauen, tonreich abgestuften Himmel mit seinen ornamentalen Silberwölkchen; ornamental stilisiert sind auch die Einzelformen der Braun in Braun gehaltenen liebevoll durchgeführten Landschaftsferne. Noch hat die Form einen genügend hohen Grad von Realität und die Farbe eine genügend starke Einheit im Licht, um trotzdem den Eindruck intimer Landschaft zu sichern; aber im Ganzen ist der Verzicht auf impressionsgemässe Wiedergabe des Landschaftlichen evident und so glücklich sich der Kompromiss zunächst auch für die Einheit von Figur und Landschaft erweist, er musste späterhin doch notwendig zur Manier bezw. zur gänzlichen Unterdrückung

des realen landschaftlichen Lebens führen. Und für alle Künstler dieser Gruppe ist nun neben dem entschiedenen Eingehen auf die reale Einzelform der Dinge dieser selbe Stil für die Landschaftsfarbe bezeichnend. So vermittelt auf fast allen Bildern der Gebrüder Pollajuoli ein bronzebrauner Gesamtton der Landschaft deren Einheit mit der farbenfreudigen Figurenbehandlung. Beide Brüder pflegten eine leuchtende, gesättigte, durchgebildete Firnissmalerei, mit der sie den flandrischen Werken vollkommen ebenbürtige Resultate erzielten. Von dem lebendigen Oberflächenreiz ihrer Gewandstoffe geben einzelne der thronenden Tugenden in den Uffizien gute Vorstellungen. Eine reizvolle Landschaftsferne von strenger Einzeldurchführung ist auf Pieros „Tobias mit dem Engel" der Turiner Galerie geschildert; den gleichen farbig abstrakten Gesamtton zeigt der Landschaftsgrund der Berliner Verkündigung (K. F. Museum) und des Londoner Sebastian (Nat. Gall.) sowie das Dreiheiligenbild der Uffizien, das am auffallendsten dokumentiert, wie stark bei den Pollajuolis, besonders bei Antonio die stoffliche Durchbildung der Einzelformen gelegentlich an nordische Leistungen erinnert. So könnte z. B. jener graue Filzhut auf dem Bilde der Uffizien ebensogut auf dem Portrait eines besten flandrischen Meisters vorkommen. Derselben Kunstrichtung hatte sich Verrocchio angeschlossen, dem ebenfalls das Thema des reisenden Tobias (Akad. Florenz) willkommenen Anlass zu ausführlicher Schilderung einer reich mit Blumen und Pflanzen belebten Landschaftsszenerie gibt. Auch er hält sich dabei an jenen Einheitston; aber welchen Gegenpol zum offiziellen Linearstil diese Kunstrichtung trotzdem bedeutet, wird vor der breiten, grosszügig malerischen Behandlung der Vordergrundspflanzen besonders deutlich.

Es ist ein seit Vasari durch die Geschichte wandernder Irrtum, Leonardo, dem Zeichner par excellence, die Entdeckung des Helldunkels zuzuschreiben, das in der Bedeutung als neuer Stilbegriff nur aus einer vorwiegend malerisch fundierten Kunstkultur heraus sich realisieren konnte. Denn Rembrandts Helldunkel ist nicht denkbar ohne die zeitgenössische Landschaftsmalerei, die hinter ihm steht. Leonardo da Vinci aber konnte seine linear bedingte Lichtmalerei im wesentlichen bei Verrocchio erlernen,

nur gewinnt sie bei ihm extremeren Ausdruck durch seine Steigerung des landschaftlichen Grundtons vom Braunen ins Schwärzlichdunkle, mit dessen abstrakter Wirkung eine bezeichnende Zunahme an frei erfundenen Landschaftsformen Hand in Hand geht. Doch ebenso ausgeprägt wie die Lichteinheit seiner Bilder ist das streng zeichnerische Durchfühlen ihrer Einzelformen; und ähnlich wie die grössten Kunstwerte seiner Figurengruppen in der Vollendung einzelner Formen, z. B. der Hände, liegen, so auch bei seinen Landschaftserfindungen. Die Blumenstilleben auf der Madonna in der Felsengrotte und auf dem Bacchus des Louvre in ihrer ausserordentlich sorgfältigen und doch immer der malerischen Lichteinheit der Umgebung eingeordneten Zeichnung sind dafür die besten Beispiele.

Die Freude des Botanikers, nicht nur die des Künstlers, ist in dieser exakten Durchbildung des Details nicht zu verkennen und so sind auch seine Landschaftsskizzen, in denen er noch nie geschilderte Naturerscheinungen (Gewitterregen und dergl. mehr) zu formulieren sucht, ebensosehr Werke des Forschers wie des Künstlers, ja nicht selten überwiegt das wissenschaftliche Interesse an dem Naturphänomen durchaus das rein sinnlich künstlerische.

Unter den alle Gebiete des Lebens umfassenden Neigungen Leonardos stand die Malerei nicht an erster Stelle. Aber eben die überlegene Intelligenz des universalen Denkers, die hinter seinem künstlerischen Schaffen steht, führt seine Werke gerade da, wo sie rein handwerklich scheinbar hinter denen seiner Zeitgenossen zurückstehen, nicht bloss an psychischem, sondern auch an entwicklungsgeschichtlichem Gehalt weit über alles hinaus, was um ihn geschaffen wurde. Viel wichtiger als sein „Helldunkel", das so oft zu gänzlich verfehlten Verbindungen mit Rembrandt's Stil Anlass gibt, ist der innere Zusammenhang seiner Kunst mit Correggios letztem Schaffen. Denn kein anderer vor jenem hatte ebenso entschieden wie Leonardo versucht, an Stelle des vorwiegend lineartektonischen Figurenzusammenhangs eine malerische Einheit zu setzen, d. h. die Bildvorstellung ebensosehr aus ihren farbigen Grundlagen wie aus den Umrissen als aus einem geschlossenen Ganzen gleich-

sam herauswachsen zulassen. Der Entwurf zur Anbetung der Könige in den Uffizien zeigt am besten dieses landschaftlich bedingte Bemühen Leonardos, das er auch im Wandbild betonte. Wichtiger fast als die figürliche Konstruktion des Abendmahls ist sein farbiger Gesamteindruck, das kühle mild flutende Licht des mattgrauen Interieurs, in dem die abstrakte Flächenfarbe der Figuren nur gerade so weit betont ist, um denselben das notwendige Uebergewicht über den Raum zu sichern. Aber ebenso bestimmend für den Eindruck des Originals wie die Figuren sind die einheitlich geschlossenen Tonwerte von Decke, Seitenwänden und Raumabschluss, welche das Ganze zu einer gleichmässig sehbaren Fernbilderscheinung zusammenschliessen, in welche auch der lichte Farbfleck des Landschaftsausblicks einbegriffen ist. Gleich Correggio verdankt auch Leonardo viele neue Möglichkeiten zur Erreichung dieser neuen Ziele dem neuen Bindemittel der Farbe. Aber im Gegensatz zu ihm kommt er in seinen Oeltafelbildern (siehe besonders die des Louvre) zu einer ausgeprägt stilistischen Konzentration des Lichts auf die Figurenscene, während er seine als Ganzes frei kompositionell erdachte Landschaftserfindung in schweren ungelösten Dunkelheiten fast ertränkt.

Die zunehmende Begeisterung für die Freskomalerei überlieferten Charakters absorbierte in Florenz immer mehr auch die Kräfte der von Domenico Veneziano ausgegangenen Richtung.

Zu welch interessanten Spaltungen der Uebergang von der einen Kunstweise in die andere führen musste, zeigt neben Filippo Lippi, in noch ausgeprägterem Licht, das Werk Botticellis. Seine Anbetung der Könige in den Uffizien, eine frühe und noch ganz unter dem Einfluss Verrocchios stehende Arbeit, ist von seltener Schönheit des Gesamttons bei sehr energischer Durchführung der räumlichen Tiefe und der Einzelfiguren, die trotz der komplizierten Gruppenbildung durch das warme, alles umfliessende Licht in vollkommener Einheit zusammengehalten sind. Formal eine fast entgegengesetzte Welt sind die Wandbilder aus der Villa Lemmi, jene Fresken des Louvre, die von der nun aufs höchste differenzierten Kultur florentiner Kunstempfindung gleichsam bis in die Fingerspitzen durchströmt scheinen. Gleich Filippino verdankt auch Botticelli den gesättigten Wohlklang und

die zarte Schönheit der diese Fresken schmückenden Farben seinen ersten malerischen Uebungen im Tafelbild; und andererseits erklärt seine Tätigkeit als Freskomaler vollauf die gobelinartige Wirkung, zu der sich seine späteren Tafelbilder umwandelten und die auf dem „Frühling" und der „Geburt der Venus" gleich stark den Gesamteindruck beherrscht. In jenem mit Schönheitswundern so reich erfüllten Wandschmuck aus der Villa Lemmi geht Botticelli in erster Linie auf rhythmisch-dekorative Linienführung und teppichgleiche Flächengliederung aus und nicht einmal andeutungsweise wäre eine Spur des landschaftlichen Realismus seiner Frühwerke wiederzufinden. Gerade in diesem instinktsicheren Verzicht auf alle dem Bildzweck widersprechenden Formelemente liegt der einzigartige Zauber dieser Werke zum grossen Teil begründet, liegt das, was sie so weit über die landschaftlich durchseuchte florentiner Freskenreihe der Sistina erhebt. Man beachte in diesem Sinne besonders, wie auf dem Fresko mit Lorenzo Tornabuoni der dunkle Figurengrund durch kaum angedeutete Baumlinien als Wald gekennzeichnet ist, ohne doch seinen Bildzweck einer tiefenlosen Tonfläche im geringsten zu überschreiten.

Linear stilisiert war Botticellis Landschaft immer und es wäre falsch, ihr da, wo bei flüchtigerer Skizzierung ein malerisches Element scheinbar überwiegt, wie z. B. unter den 4 Predellenbildchen der florentiner Akademie besonders auf der Darstellung der Pieta und der Salome, stärkere Impressionswerte unterzuschieben. Gerade dort kennzeichnet die Art der Formengebung sofort die Landschaftssituation als eine ohne reales Vorbild frei erfundene. Exakter aufgefasst sind die Landschaftsscenerieen auf den Madonnen des Louvre, und das milde, mattschimmernde Licht, das dort die Bildeinheit der Linearkomposition unterstützt und besonders über den Fleischpartieen in warmer Schönheit aufleuchtet, ist wesentlich bedingt durch dieses in dem Tonreichtum des Himmelsgrundes vor allem sich dokumentierende landschaftliche Sehen. Auch die „Verlassene" im Palazzo Pallavicini zu Rom mag an dieser Stelle genannt sein, jene so merkwürdig moderne Bildstudie, die in der Fassung des knapp umrissenen Bildausschnitts ganz dem Umfang des Ge-

sichtsfeldes gerecht wird, den ein Natureindruck auf das ohne verbindende Bewegungen sehende, d. h. in der Impression ruhende Auge, ergibt.

Dass intime Landschaftsschilderungen nunmehr häufiger als bei den Grossmeistern auf Schulbildern vorkommen, zeigt am besten, wie sehr das ihre lebensvolle Darstellung voraussetzende technische Bemühen und Können allmählich aus dem Kunstwollen der Gesamtheit entschwindet. Landschaftlich Wertvolles hat der Meister des Carrand'schen Altars im Museo Nazionale in Florenz geschaffen. Zu noch bedeutenderen Resultaten führen in manchen Bildern aus Botticellis Schule die Eindrücke, die dieser bei seinem Lehrer Fra Filippo empfing. So befindet sich in der Londoner Nationalgalerie eine schöne Marienkrönung, deren definitive Zuteilung an Botticelli oder Botticini nicht gesichert ist. Dort ist, in glücklicher Fortsetzung Lippi'scher Landschaftskunst, eine panoramatischbreite Aussicht auf das weite sonnenhelle Tal von Florenz mit liebevoller Durchführung der landschaftlichen Werte geschildert und trotz der ausgedehnten Komposition durchgehends weich und duftig in Farbe und Licht gehalten.

Im selben Londoner Kabinett hängt eine zweite, wahrhaft bezaubernde Landschaftsidylle, auf der eine von spielenden Kupiden umgebene ruhende Venus dargestellt ist. Der unbeschreibliche Charme dieses toskanischen Schulbildes sagt vielleicht mehr als manches Werk von grossem Namen über die künstlerische Atmosphäre jener Zeit. Auf den Reiz der Figurenfügung einzugehen, ist hier nicht der Platz. Dieselbe vollkommene Beherrschung kompositioneller Wirkungsbedingungen, dieselbe innige Lyrik des Formgefühls spricht auch aus der ihren Hintergrund bildenden Arnolandschaft. Seltsam ist die Eindruckskraft, mit der dort Natureindrücke wirken, die eigentlich ausserhalb der formalen Welt liegen: das gleichmässige Klappern der kleinen Wassermühle an dem munter plätschernden und rauschenden und ziehenden Fluss scheint die träumerische Stille weltabgeschiedener Einsamkeit zu verstärken. Die schlanken Bäumchen, welche in zierlichen Gruppen das weite Wiesental schmücken, erfüllen zugleich in genialer Weise den Zweck graziöser Aufleichterung der ganz in den Vordergrund gerückten Figurengruppe.

Und ein Blick auf die besondere Art, mit der die grosse Blumenschale, welche die Knäblein beschäftigt, dicht gefüllt ist mit roten und weissen Rosen, gibt mehr als tausend Worte Auskunft über die Lebens- und Kunstkultur der Zeit. Was das Gestaltungsprinzip betrifft, so deckt wieder die streng linearstilistische Gewandbehandlung die vorwiegend zeichnerische Grundlage der Florentiner Kunstübung auf, welche man auch hier über der lichten und intimen Farbigkeit der Landschaft fast vergessen könnte. Der abstrakt braune Gesamtton ist glücklich vermieden und doch durch diskrete Umwandlung der Landschaftsfarbe eine harmonische Verschmelzung von Figurenscene und Natureindruck erreicht.

Diese Erreichung einer farbig geschlossenen Bildeinheit, welche den exakter gestalteten Werken des Anfangs so oft versagt war, macht der Florentiner Kunst weiterhin keine Schwierigkeiten mehr; einerseits durch die Betonung traditioneller Stilelemente in der Figur, andererseits durch die abstrakte Wandlung der atmosphärischen Farbabstufung im Naturbild.

Für diese Abwandlung lehrreich ist der Vergleich jenes Londoner Landschaftsbilds mit der ruhenden Venus und des schwächeren Schulbilds gleichen Inhalts, das der Louvre besitzt. Dort ist mit dem Verschwinden jeglicher impressionistischer Reize im Naturbild die Gewandfarbe genau so trocken und spröd geworden wie die der Landschaft. Auch die an landschaftlichem Detail so reiche Geburt Christi des Louvre, die Fra Filippo Lippi zugeschrieben wird, steht unter diesem Zeichen. Wie für die Faltenbiegungen, Ohren, Hände u. a. Einzelheiten bildet sich in Zukunft auch für die Landschaft ein bestimmtes zeichnerisches Schema heraus. Damit kehrt auch das fast gleichmässige Braun und Blau des Vordergrunds und der Ferne immer wieder, als eine in Ergänzung der Figurenfarbe frei gewählte Harmonie. Die Landschaft ist als selbständiger Bildwert bedeutungslos geworden, dient nur noch als Folie der Figur. Ihre Gestaltung in dieser Form ist ein deutliches Symptom, dass auch in der Tafelmalerei die Prinzipien der Wandkunst Geltung gewonnen haben.

3.

Aber wenn auch der streng realistischen Strömung der florentiner Boden mehr und mehr verloren ging, ihre immanente Kraft war nicht zu brechen. Die jungen künstlerischen Kräfte des nördlichen Umbriens hatten inzwischen die Florentiner Tafelbildprobleme aufgenommen und energisch weitergeführt. Und mit jedem original und selbständig sehenden Künstler, der über die Brille der Tradition hinweg in unmittelbarem Kontakt mit der Natur deren Erscheinungen zu gestalten versuchte, musste der alte Konflikt zwischen Figurenstil und Landschaft von neuem zu Tage treten. Piero della Francesca, der fast 10 Jahre als Gehilfe Domenico Venezianos an dessen (verlorenen) Freskenarbeiten sich beteiligte, überstrahlt alle, die in diesem Sinne wirkten, mit dem Glanze seines Namens. Denn so sehr seine Tafelbilder unter dem Zeichen des Kampfes um eine neue Form, eine neue Einheit stehen, so rein und abgeklärt sind seine Fresken. Und unbestreitbar gehören die mehr als ein halbes Jahrhundert vor Raffaels Stanzen entstandenen Wandbilder Pieros in Arezzo zu den klassischen Höhepunkten italienischer Freskokunst. Nirgends mehr sonst ist die Figurenschilderung, das lineare Bildgerüst, kompositionell und farbig so klar und organisch verbunden worden mit einer in ihren Grössenrelationen zur Figur vollkommen realen Landschaftsdarstellung. Dabei überschreitet diese Landschaft nie die Grenzen ihres Wirkungsbereichs, bleibt immer in flächenhafter Fernbildeinheit, welche noch verstärkt wird durch die von einer bestimmten Lichtquelle aus alle Erscheinungen zusammenfassend überflutenden Beleuchtung. Es lässt sich kaum etwas reineres, klareres, im geringsten Flächen- und Linienwert durchdachteres vorstellen als die Art, wie die Figurenszene der „Königin von Saba“ (aus der Freskenreihe in Arezzo) durch die sie überragende Horizontale der edelgeschwungenen Hügellinie des Hintergrunds zusammengefasst ist. Gleich kristallklar abgewogen sind die den Horizont und Himmel überschneidenden Vertikallinien der beiden parallelistisch eingefügten Vordergrundsbäume, die, in den Figurengruppen fussend, deren Bedeutung hinweisend betonen.

Nichts war natürlicher, als dass Piero della Francesca, der Genosse und Schüler Domenicos, bei diesem seinem ausgeprägten Sinn für die Landschaft und für die einigende Wirkung des Lichts in seinen Tafelbildern versuchte, den Natureindruck der Impression gemäss zu gestalten. Dagegen war es keineswegs zu erwarten, dass der Freskant Piero, der Renaissancemensch, dem die lineare Schönheit der Körperformen über alles ging, auch seine Figuren nur als Landschaftselement, als Farbfleck, sehen würde. So musste denn bei der unerbittlichen Konsequenz, mit welcher der Theoretiker und Logiker Piero den einmal eingeschlagenen Weg zu verfolgen gewohnt war, der alte Gegensatz von Figur und Landschaft mit besonderer Deutlichkeit hervortreten. Und es gibt denn auch für diesen Konflikt, der in jeder unter den Gesetzen der Wandmalerei stehenden und zugleich auf landschaftliche Wirkungen ausgehenden Kunstübung sich wiederholt, vielleicht in der ganzen Kunstgeschichte keine prägnanteren Beispiele als Piero della Francescas Tafelbilder. Erst im Zeitalter des ausgereiften Impressionismus sollte er sich, von der Gegenseite aus, in derselben Schärfe bei einer Veranlagung von verwandtem Streben, bei Hans von Marées wieder zeigen.

Auf Pieros Tafelbildern muss nun streng unterschieden werden einerseits zwischen der stilistisch modifizierten „Freilicht"-behandlung der linear entworfenen und koloristisch bedingten Freikomposition, wie sie der Freskant Piero bei einheitlicher Verbindung des Figürlichen mit der als kompositionelles Glied erfundenen Landschafts- oder Interieurszenerie zu üben pflegte; und andererseits der exakteren Freilichtbehandlung des unmittelbar real erfassten Natureindrucks, wie sie der Tafelmaler Piero im Sinne des Impressionismus zu formulieren versuchte. Demgemäss erreicht Piero im Tafelbild nur da die strahlend lichte Einheit seiner Wandmalereien, wo er statt der Landschaft einen selbstentworfenen Hintergrund architektonischer Art verwendet. So in dem wundervollen Altarbild der Brera, einer thronenden Madonna von Engeln und Heiligen umgeben. Dass die formale Gestaltung dieses grossformatigen Bildes im Kern eine flächig-lineare ist, ist trotz der beglückenden Lichteinheit des Gesamteindrucks unverkennbar. Doch über diese Linienkunst ist in

seltsam schöner Umwandlung farbiges Licht ergossen, das am reinsten wohl zur Geltung kommt in der klar und gross gezeichneten Frührenaissancearchitektur, deren in Oberfläche und Struktur fast lebendig durchgefühlter Marmor wie gebadet ist in silbrigen Sonnenfluten. In die strengen Linien der Pilaster, Bogen und Gesimse fügt sich der Stil der Gewandfiguren und deren reiches rhythmisches Leben vollkommen glücklich ein. Beachtet man schliesslich zur Erkenntnis der wesentlich zeichnerischen Formengebung die Manier der Haarbehandlung, der Gewandornamente u. a. Einzelheiten mehr, so wird man sich auch durch die schönen Lichteffekte auf der stillebenhaft intim durchgebildeten Rüstung des im Vordergrund als Stifter knieenden Herzogs von Urbino nicht über den Grundcharakter dieser Kunst täuschen lassen. Trotzdem bleibt die realistisch malerische Wirkung solcher Einzelheiten von ausserordentlicher Ueberzeugungskraft. Würde man aus dieser Rüstung Ausschnitte geben, z. B. die Armschienen mit den Glanzlichtern, oder das mattpurpurne Waffengehäng auf dem silbergrauen Metallgrund, so hätte man das gleiche Phänomen einer neben höchster zeichnerischer Durchbildung zugleich rein malerischen Stillebenkunst, wie sie in den ersten Jahren des nächsten Jahrhunderts, aus ähnlichen formalen Bedingungen heraus, in Jacapo de Barbari's Augsburger Stilleben von 1504 sich dokumentiert.

Dieselbe gegenständliche Realität nun zeigen die Landschaftsgründe auf Pieros Tafelbildern der Londoner Nationalgalerie; der Geburt Christi und der Taufe im Jordan. Ganz im Sinne der Arezzofresken sind die Figuren des Taufbildes sehr weich im Licht gehalten, insbesondere alles Nackte ist von einer plastisch-malerischen Wärme der in Licht und Schatten modellierten Formen, die unmittelbar an den etwa gleichzeitig enstandenen Dresdener Sebastian des Antonello de Messina erinnert; so besonders die unvergessliche Aktfigur des am Wasser stehenden, eben das Hemd über den Kopf streifenden Jünglings mit der schlanken Grazie seiner ebenmässigen Glieder. Aber dabei sind die Figuren doch in der kompositionellen Gliederung und Fügung rein linear gedacht und diese traditionell-stilistisch bedingte Linienkunst wird in der überaus reizvollen Gewandbehandlung ganz besonders

deutlich. Die Landschaft nun steht jenseits aller solcher Stilelemente. Piero's strenge Beobachtungsgabe treibt hier die dem normalen Augeneindruck gemässe Wiedergabe der Form zu einer rätselhaften, fast wissenschaftlichen Impressionsrichtigkeit. Während die Laubmassen des hochgewachsenen, kühn vom Rahmen überschnittenen Vordergrundbaums mit flüssigweichem Pinsel als malerische Einheit zusammengefasst sind, ist die landschaftliche Ferne ganz der Impression entsprechend in Fleckenwirkungen aufgelöst, die erst in ihren gegenseitigen Beziehungen die Terrainform ergeben. Und wenn nun auch die Vordergrundsfiguren linearperspektivisch vollkommen richtig der Landschaftseinheit eingefügt sind, so müssen sie doch durch ihre stilistische Bedingtheit von dem bis in die äussersten Konsequenzen verfolgten Realismus der Naturwiedergabe für das Auge einen Gegenstoss von fast brutaler Wirkung erhalten. Denn sie sind ausser der Linie durch nichts mit dem Naturraum verbunden, sind nicht mit ihm zusammen gesehen und erschaffen, sondern ihm als Form- und Farbwert gleichsam eingeklebt worden. Vor den Originalen wird diese aufdringliche Doppelexistenz der Bilder zu einer Augenqual, die einen reinen Genuss an ihren doch überreichen Schönheitswerten kaum aufkommen lässt. Ueberdies beschränkt sich die impressionsgemässe Darstellung der Landschaftsferne auf die Form, während der Farbe die entscheidenden Ton- und Lichtwerte noch fehlen, welche atmosphärisches Leben und räumliche Ferne ergeben würden. Auf höherem formalen Niveau wiederholt sich der Fall Uccello: die farbigen Werte der Landschaft, insbesondere der Hintergrundspartieen, sitzen weit vor denen der Figurengruppe des Vordergrunds, drängen sich zwischen ihnen hindurch nach vorn und werden in dieser Tendenz bestärkt durch die harte Luftlosigkeit der Landschaftsferne, die z. T. wohl auf das Konto des Temperaverfahrens zu setzen ist. Denkt man sich jedoch die Figuren weg, ergibt sich sofort eine landschaftliche Tiefenführung von klarer Einheit. — Derselbe Kontrast der Figurenerfindung zur Landschaftsgestaltung kommt in dem (unvollendeten) Londoner Bilde der „Anbetung des Christkinds“ zu fast noch stärkerer Wirkung, während auf dem früher entstandenen hl. Hieronymus

der Akad. Venedig, ebenfalls einem Tafelbild kleineren Umfangs, durch die skizzenhafte Anlage auch des Figürlichen dieser Gegensatz weniger scharf hervortritt.

Die Hintergrundlandschaften der allegorischen Darstellungen, welche die Rückseiten der beiden Uffizienportraite (des Herzogs von Urbino und seiner Gemahlin) schmücken, illustrieren, als letzte Tafelbilder Pieros, den Ausweg, den er schliesslich fand. Sein Wille zu strenger, exakter, linear bedingter Durchfühlung der Einzelform hat nun ganz überwuchert, was an sinnlich malerischer Empfindung in ihm war und dieser kalt intellektuelle Realismus nimmt der noch immer auf ihre Fleckenwirkungen abgezogenen Landschaftssituation die letzten Impressionswerte. Die relative Einheit der gleichmässig scharf auf jegliches Detail hin durchgearbeiteten Figuren- und Landschaftsszene verstärkt der Kompromiss der Farbengebung, — der Vordergrund ist Braun in Braun und stuft sich allmählich ab zu lichtem Blau der Ferne — ohne dass dem Resultat eine beglückende Kunstwirkung irgendwie innewohnen könnte. Aber die malerische Grösse des Landschafters Piero hatte wenig früher in seinem letzten Fresko, der Auferstehung in Borgo San Sepolero, noch einmal ergreifenden Ausdruck gefunden. Es ist nicht nötig, abermals zu betonen, dass die Tatsache dieser Wirkung auch das Vorhandensein des alten Konflikts einbegreift und dass der Gegensatz des linearen Gewandstils der Vordergrundsfiguren zu der malerischen Einheit der Landschaft wieder in aller Schärfe sich zeigt. Doch nie hat Piero eine stimmungsstärkere Impression geschaffen: breit hingestrichen wachsen die malerisch vereinfachten Bäume aus der dunklen morgenkühlen Hügellandschaft, die von dem bewölkten, ganz von jubelndem Auferstehungsglanz erfüllten Morgensonnenhimmel aus mit dem rötlichen Schimmer der ersten Frühe sich zu erwärmen beginnt. Und wie eine Personifikation morgendlicher Licht- und Erwachensseligkeit entsteigt Christus, der Auferstehende, dem Grabe. Durch den gedanklichen Zusammenhang wenigstens verschmilzt Piero in diesem erhabenen Spätwerk Figur und Landschaft zu einer Einheitswirkung, welche zwar nicht als formaler, wohl aber als geistiger Wert auf die unendlichen Möglichkeiten solcher Zusammenwirkungen hinweist, die

das letzte Ziel einer höchstentwickelten Landschaftskunst bedeuten und die sich späterhin in verwandtem Sinne fast nur bei Heroen wie Rembrandt und Hans von Marées wiederfinden.

Inwieweit diese ganz modernen Elemente in der Kunst des Italieners auf direkte Einwirkungen der nordischen Kunst zurückzuführen sind (d. h. derjenigen Kunst, welche in ihren noch unerfüllten Zielen die Keime der Modernen in sich schloss), ist bei des Meisters überlegener Genialität eine müssige Frage. Immerhin lässt auf direkte Beziehungen Pieros zu Justus van Gent die Tatsache schliessen, dass jener, wenn auch in wenig erfreulicher Weise, die Hände des Ritterportraits auf dem Brerabilde fertig gemacht hat.

4.

Wichtiger sind des Genter Malers Beziehungen zu Melozzo da Forli. Justus hatte 1474 in Urbino sein dort aufbewahrtes Abendmahl vollendet und war in den folgenden Jahren gemeinsam mit Melozzo mit der Ausschmückung des herzoglichen Palastes beauftragt. Während in Melozzos Fresken der Einfluss Pieros überwiegt, stehen seine Tafelbilder ganz unter dem Zeichen der von dem Niederländer erlernten Oelmalerei. Aber so sehr die herrlichen Bruchstücke einer Verkündigung (in den Uffizien) ihre Umgebung leuchtend überstrahlen mit ihrer gesättigten, stofflichen Farbenschönheit, so ist doch gerade bei ihnen die streng lineare Grundlage der Kunstweise Melozzos besonders evident. Eine von Anfang an auf die Farbwirkung hin gesehene und wesentlich durch den Farbeindruck bestimmte Formengebung kennt die umbrisch-toskanische Kunst nicht. Bei Melozzos allegorischen Tafelbildern, die gleich den Gewandbruchstücken auf den Rückseiten der Uffizienbilder auf Holz gemalt sind und deren schönstes die Londoner „Rhetorik“ (Nationalgallery) ist, kommt denn auch seine wesentlich zeichnerische Anschauung trotz der ganz unitalienischen Realistik in der Durchfühlung der von der Linie umschlossenen Innenformen fast noch deutlicher zur Geltung als bei den Florentiner Detailstücken.

Zu sehr merkwürdigen Resultaten führt Pieros Einfluss in

den frühen Werken Signorellis, dessen grosse Figurenkomposition im Berliner Kaiser Friedrich-Museum zugleich ein besonders interessantes Uebergangsstadium einer von der Tafel- zur Wandmalerei führenden Entwicklung zeigt. Die symmetrisch-parallelistische Anordnung der Figuren des Panbildes entspricht ganz den Florentiner Kompositionsprinzipien des Grossfigurenbildes. Dazu kommt nun der Versuch einer in den Schattenwirkungen möglichst konsequent durchgeführten Sonnenbeleuchtung. Der Vordergrund ist mit Blumen staffiert und im Hintergrund sind zwischen den Figuren hindurch eine Reihe landschaftlicher Motive erzählt, die aber nun trotz ihrer perspektivisch richtigen, wenn auch einigermassen primitiven Vereinfachung und Verkleinerung als farbiger Eindruck vor den Figuren statt hinter ihnen sitzen. Wie gering das Bewusstsein des ganz lineartektonisch denkenden Signorelli für die Raumwirkung der Farbe, ja selbst für die Bedeutung ihrer Lichtwirkung als Gliederungselement war, zeigt die totale Auflösung seiner streng regelmässig aufgebauten Gruppe durch die antisymmetrische Einfügung der zwei hellfarbigen scharfbeleuchteten Figuren zwischen das dunkle Braun der übrigen. Es ist anzunehmen, dass Signorelli kein bewusstes Verwischen seines Gruppenschemas damit bezweckte, sondern dass er für dieses rein farbige Resultat in seinem vollen Wirkungsumfang nicht empfindlich war. Es war deshalb nur konsequent, wenn er später immer mehr auf das Licht und dessen malerische Wirkung, der er z. B. auch in dem kleinen Interieur des Louvre mit der Geburt der Jungfrau so grosse Aufmerksamkeit schenkte, verzichtete und sich dem Prinzip koloristisch abstrakter Farbfüllung linearer Umrisse anschloss. Und ebenso folgerichtig war seine spätere Vereinfachung der Landschaft zur primitiven Bühne. Man wird in den Fresken von Orvieto die Blumenstilleben, welche Signorelli dem Berliner Tafelbild so liebevoll eingefügt hat, ebenso vergeblich suchen wie die leuchtende Farbe seiner ersten Wandmalereien in Loreto.

Nach Vasari war gleich Signorelli auch Perugino ein Schüler Pieros. Auf vereinzelten seiner Tafelbilder, in denen das Landschaftliche stark überwiegt, z. B. dem „Kampf der Liebe und der Keuschheit“ im Louvre, ist denn auch bei ihm eine lichterfüllte

Atmosphäre und eine intime Farbigkeit zu finden, die das lineare Grundelement seiner Landschaftsinventionen weit überwiegt. Die typisch perugineske Landschaft dieses Bildes: ein Wiesengrund rings umgeben von weichen Hügellinien, die von schlanken, grazilen, hoch gewachsenen und zierlich verzweigten Bäumen überschnitten werden, findet sich in dekorativ-kompositioneller Umwandlung auf fast allen Werken seiner Hand und seiner Schule. Die Bilder, in denen diese Landschaft auf farbige Impressionswerte Anspruch machen kann, sind selten genug, aber auch wo sie im Sinne der Wandkunst nur durch die Linie wirkt, wie auf Peruginos berühmten Fresko in S. M. Maddalena de Pazzi zu Florenz, beansprucht doch die intime Lauterkeit ihrer Erfindung hohe Wertung. Das Interesse an der Landschaft war in der Schule von Perugia immer stark gewesen (Fiorenzo di Lorenzo), aber auch immer gebunden durch eine gehäufte und willkürliche Kompositionsweise bei abstrakter Farbengebung. Noch weniger unmittelbar lebendige Werte hat dann die hartbunte Landschaftsmalerei bei Peruginos Nachfolge, so sorgfältig die weitschweifigen Hintergrundkompositionen z. B. Pinturicchios auch durchgeführt sind. Dass sich auf dem Wege über Perugino die Lichtprobleme des Meisters von Arezzo selbst bei dem jungen Raffael (Vermählung der Brera) bemerklich machen (der sie jedoch noch viel rascher als Signorelli fallen liess), mag an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben.

Unendlich fruchtbaren Boden dagegen fand die Lehre Pieros in der Schule von Ferrara. Ercole de Robertis Hauptwerk, sein grosser Altar in der Brera ist mit seiner zierlichen vielfach durchbrochenen Architektur besonders wirkungsvoll in piereske Lichteinheit gestellt. Dieselben Tendenzen machen sich abgeschwächt auch in Cosimo Turas thronender Madonna mit Heiligen, seinem Hauptwerk im Berliner Kaiser Friedrich-Museum bemerklich; noch deutlicher vielleicht in der Art, wie seine Pietà des Louvre in den licht-lufterfüllten Raum eines niederen Architekturbogens komponiert ist. Und in besonders ausgeprägter Weise zeigen sie sich bei Lorenzo Costa, dem Meister jenes herrlichen Portraits Giov. II Bentivoglio der Sammlung Pitti, das in seiner energischen Modellierung und der Impressionskraft seiner im

Licht gewandelten Farbabstufungen zu den bleibendsten Eindrücken jener Galerie gehört. Doch Lorenzo Costa's Hauptbedeutung liegt durchaus auf dem Gebiet der Landschaftsdarstellung. Wie glücklich er dort, besonders im Fresko, durch diskrete Farbigkeit seiner intimen Naturmotive die Figuren der Landschaft einzugleichen weiss, dafür sind seine Wandmalereien in S. Cecilia und seine Altarbilder in S. Giovanni in Monte zu Bologna die besten Beispiele. Hier sei auch das kleine Tafelbild der Ferraraschule (um 1460—70) erwähnt, das die Berliner Sammlung besitzt und dessen überschlanke Vordergrundsfiguren in schlichtem reliefgleichen Nebeneinander eine Verlobungsszene darstellen, die sich vor einem hochaufgebauten und reizvoll gegliederten Landschaftsgrund abspielt. Die heitere Farbenhelligkeit dieses Bildes weist deutlich auf die Uebernahme Pieresker Lichtprobleme hin, ohne jedoch eine Linearperspektive von so wissenschaftlicher Strenge zu haben, wie eine ebenfalls im K. F.-Museum befindliche architektonische Vedute (mit der Aussicht auf einen ans offene Meer grenzenden Platz,) die unmittelbar aus Franzescas Schule stammt. Diese Tafel gibt in ihrer Vereinigung zeichnerischer Klarheit mit einer kühlen farbigen Harmonie, die durch den silbergrauen Luftton und ein flutend die Erscheinungen verbindendes Licht erreicht ist, einen bezeichnenden Eindruck von Piero della Francesca's Wollen.

Lorenzo Costa steht obenan unter den ferraresischen Meistern, welche Correggio zum Vorbild dienten und in Correggio nun findet diese bedeutsamste Richtung mittelitalienischer Malerei ihren höchsten Gipfel und den ihren Zielen gemässen Abschluss. Zu gleicher Zeit, als die florentinisch-römische Freskokunst ihren Höhepunkt schon überschritten hat, gibt Corregio die letzte und endgültige Ausbildung jener Entwicklungslinie, die von Domenico Veneziano und seinem florentiner Kreis zu Piero della Francesca und seiner Schule führte und für die Correggio nun auch durch seine unerreichte Beherrschung der dort erst erstrebten Technik der Oelmalerei neue Möglichkeiten mitbringt. Correggios reifste Inventionen scheinen schon in ihrer ersten Vorstellung wesentlich farbig gesehen und in malerischer Ausführung gedacht. Mit dem linearen Schönheitsgefühl der Renaissance weiss er die Sehn-

sucht der Zeit nach einer durch landschaftliches Einheitssehen bedingten Malerei in einer selbstschöpferisch neuen Synthese von grösster Fruchtbarkeit zu verbinden.

Auch er war vom Altarbild ausgegangen und als Freskomaler tätig gewesen. Aber seine heiter graziösen Kuppelbilder — natürlich bewegte Figuren', die in perspektivisch verkürzter Unteransicht auf Wolkenpolstern thronen —, unterstreichen ohne die Absicht des Autors das Irrationale der Aufgabe. Wie er auch in den Tafelbildern rasch die traditionelle Schulanordnung durchbricht, zeigen am besten die vier grossen Dresdner Bilder. Er sucht die strenge Symmetrie der Szene in belebte Natürlichkeit umzuwandeln und bedeckt in dieser Absicht die ganze Bildfläche mit bewegten Figuren. Das Resultat ist zunächst ein gänzliches Versagen der Einheitswirkung; denn trotz fast übermässiger Verwendung aller Hilfsmittel der Verkürzung, Blickrichtung und Bewegung gelingt es ihm nicht, ein gobelinartiges Neben- und Durcheinander der Figuren zu vermeiden. Denn noch hat er nicht die seinen neuen Zielen entsprechenden Ausdrucksmittel gefunden und seine in ihrer porzellanartigen Glätte und Buntheit wenig erfreuliche Farbe verwendet er noch immer fast ausschliesslich als koloristisch-abstraktes Verdeutlichungsmittel einer linear gedachten Komposition. Die Dresdener „Nacht" jedoch mit ihrer neuen Gruppenbildung und ihrer neuen landschaftlichen Lichteinheit bedeutet nun sowohl in der formalen Problemstellung wie in deren Lösung die Vorausnahme der weiteren Entwicklung des Altarbildes im 16. und 17. Jahrhundert. Und wo Correggio über die Bildaufgaben der Kirche hinaus ganz nach eigenen Intentionen gestalten konnte, gewann er eine noch entschiedenere Lösung des alten Problems der Verschmelzung des Bildthemas mit der Landschaftsszene. Seine Mythologien in Rom und Paris, Berlin und Wien, alle in der letzten Periode seines Schaffens entstanden, sind die Verkörperung dieser neuen Möglichkeiten.

Fast einzig und allein die schönfarbige Behandlung der Figurenbekleidung zeigt in diesen Bildern, aus welcher Welt Correggio herkommt. Und so selten er bei dem Charakter seiner Themen Gelegenheit hat und nimmt, Gewandfiguren darzustellen, darf man gerade dann den Rest überkommener Koloristik doch

nicht übersehen. Von dort ausgehend wird man finden, dass der farbige Kern auch seiner Landschaft noch die traditionelle Abstufung in die Gründe Braun zu Grün und Blau aufweist, allerdings nun in Licht und Luft auf's höchste differenziert und ausgebildet zu einer Harmonie von zauberhafter Weichheit, von flüssigstem Glanz des Lichts. Niemand wird das hohe, langsam zu zartem milchigem Sommerblau sich abstufende Himmelsgewölbe auf dem Wiener „Ganymed" vergessen, mit dem goldengelben Sonnenglanz am Horizont, der Claude Lorrain voraus nimmt; niemand jene frühlingsduftgesättigte Luft des römischen Danaebildes, die zu dem hohen Fensterrahmen herein in gedämpftem Licht die Szene überflutet. Allen diesen Werken gemeinsam ist die Natürlichkeit der szenischen Situation, deren in dem rythmischen Zusammenfluss der Figurensilhouetten höchst durchdachte Komposition ohne irgendwelche stilistisch-parallelistische Einheitsmittel geschaffen ist.

Was Correggio erreicht hatte, musste naturgemäss in erster Linie der nach verwandten Lösungen zielenden Kunst Venedigs bedeutungsvoll werden. Für Mittelitalien aber bedeutet Correggios Spätkunst den organischen Schluss und Höhepunkt einer malerischen Auffassung des Tafelbildes, welche von der Landschaft ausgehend zu neuen Gestaltungsprinzipien kommt, ohne doch die Naturschilderung ganz loszulösen von der Figurenwelt, deren Darstellung durchgehends die erste Aufgabe bleibt. Correggio deckt sich in dieser Eigenschaft als Höhepunkt einer unaufhaltsam weiterflutenden Entwicklung mit Giorgiones Stellung in der Kunst Venedigs. Nach ihnen konnte trotz des erneuten Ueberwiegens des Figureninteresses die einmal errungene Bedeutung der Landschaft für die Bildkomposition nicht mehr verloren gehen und die Frage nach einer vollständigen Loslösung der Landschaftsdarstellung und ihrer Isolierung als einer neuen Gattung der Malerei musste mit immer grösserer Intensität sich aufdrängen. Die Energie, mit welcher der dorthin gerichtete Kunsttrieb sein Recht verlangte, führte zunächst zu der neuen Erscheinung, dass alle Grossmeister des späteren 16. und des 17. Jahrhunderts neben ihren Figurenbildern auch eine selbstständige Landschaftsproduktion aufweisen.

b) Venedig.

1.

Die ersten kräftigen und starken Triebe paduanischer und venezianischer Malerei standen unter dem Zeichen florentiner Kunstübung. Mantegnas Formenwelt bildete sich unter den Eindrücken der leider verlorenen Fresken des Uccello und Fra Filippo in Padua, wozu noch der Einfluss seines Schwiegervaters Bellini kam, der durch die sichere Linienstrenge seiner perspektivischen Zeichnungen besonders berühmt war. Wie sich nun in den Eremitanifresken des jungen Mantegna farbig gesehene Einzelpartieen von prachtvoller Geschlossenheit des Tons mit der wesentlich linearen Tendenz des Ganzen streiten, so finden sich auch unter seinen Tafelbildern, deren meiste auf höchstgesteigertes Durchfühlen der Einzelformen ausgehen, immer wieder Versuche, den steinernen Ernst der Donatellolinie durch einheitliche Farbigkeit zu mildern. Wichtiger als jene Tafeln Mantegnas, wo zu dem statuarischen Linearstil seiner Figurenzeichnung und zu dem quälend minutiösen Realismus seiner streng durchgezeichneten aber als Ganzes frei erfundenen Landschaftssituationen eine ganz geglättete Malerei von starker Buntheit kommt (vergl. z. B. die Bilder des Louvre), sind für seine Bedeutung als Maler diese vereinzelten anderen, wo er die Starrheit seines Linearstils durch einen weichen schummerigen Gesamtton auflöst. Dort bedeutet schon das Arbeiten auf ungrundierter Leinwand, deren durch die Farbe geschabtes Korn gleichmässig sich zeigt, eine Milderung der scharfen Umrisse und hiezu kommt nun noch ein zartes, dämmeriges Halblicht, das sich vielleicht am stärksten in der goldschimmernden Einheit der Dresdener Madonna zeigt, aber auch in dem verwandten Berliner Halbfigurenbild sowie der frühen herbschönen Madonna der Sammlung Simon des K. F. Museums bezeichnend zur Geltung kommt. Selbst die schroffe Verkürzung des Christus der Brera wird auf diese Weise zu einer flächigen Lichteinheit umgestimmt.

In origineller venezianischer Abwandlung zeigt Carlo Crivelli unter Mantegnas Einfluss denselben Widerstreit von Linienstrenge und Farbenschönheit, von dekorativer Tektonik der kom-

positionellen Anordnung und von einem Realismus in Einzelheiten, besonders in der Stoffbehandlung, der ihn gelegentlich zu fast brutalen Uebertreibungen führt. So in den Bildern der Brera, deren heller Gesamteindruck zwar durch das deutliche Eingehen auf sonnige Lichtführungen unterstützt wird, die aber daneben einen extremen Detailrealismus zeigen, der sich sogar dazu versteigt, das bei den Figuren vorkommende Schmuckwerk in plastischer Gegenständlichkeit aufzusetzen. Mehr als diese Werke zeigen die in ganz tiefen, satten, seltsam fremdartigen Farben schimmernden Crivellis römischer Sammlungen, deren leidenschaftliche, oft fast grimassierende Pathetik jedem unvergesslich bleibt, das Kolorit Venedigs vorgebildet. Und die spezifisch venezianische Landschaftsempfindung findet auf der Kreuzigung der Brera eine wichtige frühe Aeusserung in einer trotz des braunen Gesamttons stark und originell gesehenen Landschaft, in der besonders die blätterlos nackten, vielverzweigten Vorfrühlingsbäumchen in ihrer zeichnerischen Form herb und kräftig durchgefühlt und farbig in warmem Licht gegeben sind. Stärker wirkte die besondere Art der Landschaftsgestaltung Mantegnas, der aus seinem Bedürfnis nach plastisch-zeichnerischer Durchfühlung des Terrains heraus mit Vorliebe zerklüftete Felsschichtungen aufbaut, auf den jüngeren Bellini, der sich in seinen Anfängen fast unbedingt und rückhaltslos an das grosse Vorbild anschloss. Die Quelle, aus der er die Fähigkeit schöpfte, dessen herbe Formensprache in originaler Weise umzuwandeln, war die Lauterkeit seines unmittelbar und stark fliessenden Naturempfindens, das auf einem kleinen Frühbild der Londoner Nat.Gall., dem formal noch ganz mantegnesk gehaltenen „Christus in Gethsemane", in einer tragischen Landschaft von grösster Stimmungskraft sich äussert. Noch ist die Erfindung frei kompositionell gestaltet, aber doch ganz durchtränkt von unmittelbarer Natur-Anschauung und -Vorstellung. Das kalte Frühlicht des kommenden Tages, den ein am Berghorizont aufglühendes Morgenrot ankündet, liegt über der weiten Landschaft und beleuchtet gespenstisch die weisse Häusermasse eines fernen hochgelegenen Bergdorfes. Auf Mantegnas Londoner Gethsemane-Landschaft wird man solche impressionistisch bedingte Stimmungsreize ver-

geblich suchen. Eine aussergewöhnliche Empfindungsstärke für die Gefühlswerte der Erscheinungen blieb durch Giovannis ganzes Kunstschaffen hindurch weit grösser als seine Fähigkeit originaler Formengestaltung. So musste er sich in der Folge notwendig und mit derselben fast restlosen Hingabe wie zuvor an Mantegna, an die überlegene künstlerische Potenz des Antonello da Messina anschliessen, der sich seit 1473 in Venedig niedergelassen hatte. Doch nicht nur für ihn wurde Antonellos Kunstweise bestimmend, sondern für die ganze venezianische Malerei, von der sich sagen lässt, dass sie, was ihr Verhältnis zur realen Erscheinung betrifft, bis in ihre letzten Phasen von dem Erbe dieses Meisters gezehrt hat.

Antonello hatte in direkten Beziehungen zu niederländischen Künstlern die Eyck'sche Malweise erlernt, vielleicht auf einer Reise nach Flandern, vielleicht auch in seiner Heimat Sizilien (wo das grandiose um 1450 entstandene Wandbild des „Trionfo della Morte" in Palermo ein originales Werk niederländischen Ursprungs ist), am wahrscheinlichsten aber in Venedig selbst, der grossen Handelsstadt, wo durch die Fremdenkolonie deutscher und niederländischer Kaufleute längst die Kenntnis vlämischer Kunst verbreitet worden war und vermutlich vlämische Künstler selbst ihr Handwerk übten.[1]) Direkte nordische Einflüsse bei italienischen Künstlern sind ja schon viel früher nachweisbar. So erinnern die streng realistisch durchgezeichneten Blüten und Schmetterlinge auf des Veronesen Vittore Pisano (gest. 1456) Portrait einer Prinzessin aus dem Hause d'Este (Louvre) unmittelbar an die Pflanzenbücher aus der Bibliothek König Rene's. Oder man denke nur an die Tätigkeit Justus van Gents, der sicher seit 1468 in Arbino und vielleicht schon wesentlich früher in Italien war. Im Jahre 1450 weilt Roger in Florenz, nicht um dort zu lernen, sondern um durch sein Können zu glänzen; der Florentiner Kaufherr Portinari bestellt bei van der Goes einen grossen Altar; 1474 malt Justus van Gent sein Abendmahl für San Agata in Urbino. Uebrigens bleibt die Streitfrage, aus

[1]) Vergl. die Ausführungen von Gustav Ludwig, „Zu Antonello da Messina", im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen Bd. 23, 1902.

welcher Quelle Antonello direkt geschöpft, gleichgültig neben der unbestreitbaren Tatsache, dass er als erster die flandrische Technik vollkommen und mit unbedingtester Hingabe sich angeeignet hatte. Und das Suchen nach einer neuen Form, die auch Farb- und Lichteindrücke darzustellen ermöglicht, das Antonellos Altersgenosse Crivelli ebenso ausgeprägt zeigte, wie früher die ersten toskanischen Tafelmaler, wurde durch die konsequente Uebernahme der neuen Sprache wesentlich erleichtert. So erstaunlich auch die Resultate waren, welche verschiedene Meister vom Anfang des florentinischen Quattrocento auf ihren Tafelbildern mit der alten, gelegentlich wohl schon mit Firniss oder Oel versetzten Temperatechnik erreicht hatten, zeigt doch gerade ihnen gegenüber die Kunst Antonellos die ganze Ueberlegenheit der nordischen Malweise.

Mehr noch als seine berühmten Portraits, deren reifstes und spätestes das kleine Berliner Männerbildnis von 1478 ist, kann ein so intimes Bild wie das Londoner Hieronymusinterieur einen Begriff von Antonellos spezifisch malerischer Begabung geben. Auf dieser kleinen Perle der Nationalgalerie ist ein Gebäudedurchschnitt (etwa in der Art der Berliner Miniaturtafeln Simon Marmions) dargestellt, der einen hohen zweistöckigen Raum zeigt. Im Zentrum des Bildes ist das Studio des etwas allzu minutiös durchgeführten Heiligen geschildert, rechts und links davon führen Hallen in die Tiefen des Gebäudes. Durch die grosse Vorderöffnung, die der Maler annimmt, fällt ein breiter Lichtstrom in die idyllische Behausung des gelehrten Herrn, während durch die Seitenräume von der Landschaft der rückwärtigen Fensterblicke ausgehend ein Gegenlicht kommt. Das Verfolgen dieser Lichtströme auf dem blanken bunten Fussboden ist auf besten holländischen Interieurs des 17. Jahrhunderts kaum mehr intimer durchgeführt worden und an solche Höhepunkte malerisch-zeichnerischer Kultur gemahnen auch all die vielen liebevoll durchgefühlten Einzelheiten dieses Bildchens, das mit der holländischen Stillebenkunst die gleiche Sehweise gemeinsam hat. Es ist nämlich ganz auf Nahbetrachtung berechnet, auf detailliertes Durchfühlen der einzelnen Bildmotive, und obwohl diese Fülle der Erscheinungen relativ einheitlich verbunden ist, so fehlt des

weitschweifigen, umfangreichen Gesichtsfelds halber doch die dekorative Wirkung von Antonellos knapp umrahmten Portraiten.

Seit dem Untergang seiner venezianischen Altarbilder (San Cassiano und San Giuliano) ist der Dresdener „Sebastian" das einzig beglaubigte grosse Spätwerk Antonellos und zugleich das wichtigste Werk Eyck'scher Technik in Italien. Man könnte es ein wunderbares, ein Menschenalter später entstandenes, Gegenstück zum Eyck'schen „Adam" nennen, der nicht nur bildlich gesprochen in die heitere schönheitserfüllte Luft Italiens versetzt scheint, sondern im Gegensatz zu der düsteren Nischenfigur der Brüssler Galerie in unmittelbarer Realität von der freien klaren Landschaft des Südens umgeben ist. Die nackte Figur steht ganz im Vordergrund eines offenen Platzes und ist überflutet von weicher goldiggelber Lichtfülle, die in ihrem Einfallswinkel und in ihren Schattenwirkungen deutlich als helle Tagessonne gekennzeichnet ist. Und das Vorbild der späteren Freilichtversuche Bellini's und Carpaccios ist zugleich die höchste Stufe des auf diesem Wege Erreichbaren. Dem gewählten Blickpunkt gemäss ist die untere Bildhälfte und Figurenpartie am einheitlichsten: die schlanken schöngeformten Beine des „Sebastian" stehen weich und lichtumflossen und dabei doch ganz plastisch im lufterfüllten Raum; sie sind zugleich als farbige Erscheinung völlig Eins mit der umrahmenden sonnengebadeten Strassenarchitektur und mit dem bis in die letzten Winkel klar durchzufühlenden Landschaftsgrund, in dessen beruhigter Fernbildeinheit sich das Auge nicht genug tun kann. Gleich dem Hieronymusbilde sind auch hier eine Fülle idyllischer Einzelheiten in stillebenhafter Behaglichkeit erzählt, nun aber viel diskreter dem Bildganzen eingeordnet. Gerade das ist aufs höchste erstaunlich, wie weit Antonello trotz des weit über normalen Sehumfang hochgestreckten Bildformats die Einheit des Sehfelds zu bewahren wusste. Erst in den Kopfpartieen und darüber hinaus versagt auch s e i n e Vorstellungskraft, sodass das Oben und Unten keine innere Beziehung mehr hat. Rasch nimmt dort die sonnige, alle Gegenstände verbindend umfliessende Luftigkeit ab. Es ist bezeichnend für diese wesentlich auf Darstellung der materiellen Körperlichkeit gerichteten Kunst, dass man das Stück Himmel, das den oberen Bildabschluss ergibt,

gerne missen würde, samt den beiden Wolkenballen zu Häupten des „Sebastian", die wie aus Watte geformt scheinen. Wenn die Kunst Antonellos mit der holländischen Stillebenmalerei verglichen wurde, so liegt in diesem Versagen seiner Malerei der tiefgehende Unterschied begründet, der beide Kunstweisen vom eigentlichen Impressionismus trennt (und damit auch das normale holländische Stilleben von den wichtigsten Aeusserungen der gleichzeitigen Landschaftsmalerei). Diesem muss nicht die detaillierte Durchfühlung und Zusammenfügung der Einzelform, sondern ihre Unterordnung unter den naiv gesehenen gleichsam mit einem Blick umfassten Gesamteindruck die Bildeinheit ergeben, deren Ausgangspunkt in grossem Gegensatz zu Antonellos Bild, für die Landschaft in der Darstellung des Himmels, der Atmosphäre und ihrer organischen Verbindung mit den realen Formen der Erde gesucht wird.

Die grossformatigen vielerzählenden Figurenbilder, wie sie aus Gentile Bellinis Spätzeit erhalten sind (Brera und Akad. Venedig) lagen dem ganz auf Erfassung der realen Existenz gerichteten Kunstwollen Antonellos sehr fern. Seine Entwicklung vom Hieronymusbild bis zum „Sebastian" zeigt deutlich, in welch unermüdlicher Pionierarbeit er sozusagen den Formenschatz für die ganze folgende Malerei erschuf und festlegte. Die Umwandlung der Farbe des Messinesen in die spezifisch venezianische Koloristik tritt schon bei den veränderten Zielen des unter seinem Einfluss stehenden Gentile Bellini zu Tage, wenigstens in Einzelheiten seiner Werke, am deutlichsten in solchen, wo seine flüssig breite Malweise mit dem Streben nach einer zwar landschaftlich gesehen aber dekorativ bedingten Lichteinheit sich verbindet. Wie sich die spätvenezianische Farbengebung aus der dekorativen Umwandlung der Kunst Antonellos herausbildete, wie dessen intimes Eingehen auf Licht und Farbe bei strengster Durchzeichnung der Einzelformen in langsamer Umbildung über die Bellini und ihre Nachfolger schliesslich zu dem breiten, eleganten, einer einheitlich flachen Bildwirkung viel günstigeren Pinselstrich der grossen Meister Venedigs führt, zeigt übrigens der Vergleich der beiden schönen und lange nicht genug bekannten Portraite von Antonello und Torbido in der Münchener Galerie Lotzbeck auf

gleichem Darstellungsgebiet besonders deutlich (wenn auch unter Ueberspringung verschiedener Zwischenglieder). Diese Umwandlung eines nordisch bedingten Formgefühls in ein spezifisch italienisches ergab sich also späterhin naturgemäss nicht bloss für die kirchlichen Aufgaben grosser Altarbilder und vielfiguriger Erzählungen, die im Prinzip auf die Wirkungen der Wandmalerei abzuzielen hatten, sondern sie ging von hier aus auch auf die kleinen Tafelbilder über, welche jene vorwiegend mit dekorativen Aufgaben beschäftigten Meister schufen.

Antonellos realistische Tendenzen waren auf das Grossfigurenbild nur in grober Vereinfachung zu übertragen; und wie wenig sie dort am Platze waren, wird in Carpaccios Uebergangsversuchen besonders deutlich. Noch führt Carpaccio in dem Ursulacyclus (Akad. Venedig) die freie Beleuchtung einer abendlich milden Sonne, wenn auch nur in schüchtern übersetzter Lichtstärke, so doch in consequenter Verfolgung ihrer Schattenwirkungen durch. Und in Einzelheiten von hervorstechender farbiger Schönheit kann er sich noch recht verbeissen in das Bestreben nach direkter Gestaltung des Natureindrucks; so rückt er z. B. ein Gitterwerk des Vordergrunds besonders klar in die Sonnenbeleuchtung und betont mit seiner Malerei vor allem die Wirkungen von Licht und Schatten. Dafür bleibt seine Figurendarstellung ganz ungelöst, eine panoramenmässig breite Erzählung naiv verbundener Momenteindrücke, erfüllt mit Einzelheiten, die der Geklärtheit des Vorgangs und der erstrebten Rhythmik der Anordnung direkt entgegenwirken. Später weiss Carpaccio diesen malerisch-impressionistischen Einschlag mit linear-dekorativer Flächenwirkung sehr glücklich zu verbinden. In der Wiener „Kommunion des hl. Hieronymus" z. B. ist die tektonische Gliederung des Ganzen, der Zusammenhang der Figurenumrisse, in vollen Einklang gebracht mit der Impression eines von Licht und Luft erfüllten Interieurs. Wie in letzten Werken Giov. Bellinis erfüllt eine Harmonie gedämpfter auf einen einheitlichen Ton gestimmter Farben das Bild, das beherrscht ist von dem warmen Goldbraun einer matten Sonnenbeleuchtung, und so malerisch die breiten Schatten, welche die in diesem Lichte stehenden Figuren auf Wand und Boden werfen, gegeben sind, ist darüber

doch der lineare Rhythmus eines grossgefügten Bildganzen nicht vernachlässigt. Auch Carpaccios Wandbilder in S. Giorgio dei Schiavoni stehen unter dem Zeichen dieses Kampfes zwischen einer auf intime Lichtwerte ausgehenden Landschaftsmalerei und einer linear bedingten, nach dekorativer Klarheit strebenden Figurenkomposition, der eigentlich nur in der Darstellung des Drachenkampfes, wo die knapp umrahmte Figurenszene aus der Landschaftstiefe heraus in die vorderste Bildschicht komponiert ist, gut gelöst wurde. Allerdings auch in dem Lichtluftbild des Hieronymusinterieurs trotz seiner vollkommen landschaftsmässigen Wirkung. Wenn dort die Verkürzungen der Seitenwände auch nicht mit der unfehlbaren Richtigkeit eines Antonello bezw. frühniederländischer Künstler verlaufen und die Lichtbehandlung eine kompositionell modifizierte geblieben ist, so ist dafür dieser Innenraum mit einem einzigen Blick zu erfassen, ist weit und gross, luftig und behaglich. Die Sonne strömt durch die schmalen Seitenfenster in breiten Streifen quer durch den Raum und wirft lange Schatten über den warmbraunen Holzboden. Und dieser Eindruck heiterer lichter Sonnigkeit, den das ganze Bild ausstrahlt, wird noch verstärkt durch das warme Grün eines Vordergrundteppichs und das fröhliche Rot, das an vielen Stellen das Bild prickelnd belebt. Wie aus dem Gesamteindruck strömt auch aus der Fülle freundlicher Einzelheiten die starke und genussfrohe Empfindungswelt Carpaccios unmittelbar warm auf den Beschauer über. Ein lyrischer Gehalt von verwandter Stärke zeichnet das kleine Bildchen im Mailänder Museum Poldi Pezzoli aus, das Simson und Delila darstellt; eine Thema, das wohl nie mehr eine solch köstlich naive, verträumt idyllische Gestaltung erfahren hat. Gerne ist man deshalb geneigt, der Zuschreibung dieses Bildchens an Carpaccio zuzustimmen, trotz der ihm fremden Formengebung und obwohl er einen solchen fast gedichtmässig rein und innig empfundenen Landschaftshintergrund kaum je geschaffen hat.

Während Carpaccio die Einflüsse Antonellos auf dem Weg über Gentile Bellini erfuhr, steht Giovanni Bellini unmittelbarer unter dem Zeichen des Messinesen. Diese ausgeprägt empfindungsgemäss veranlagte Natur musste für die malerisch objektive,

dem herben Linienstil und unmalerischen Einzelsehen Mantegnas so ferne Kunstweise Antonellos, die ihm viel mehr zu sagen erlaubte, besonders empfänglich sein. Bei ihm fielen denn auch die Anregungen, die Antonellos Kunst für eine Malerei in Licht und Farbe enthielt, auf fruchtbarsten Boden und er befreite sich merkwürdig rasch aus dem Banne von Mantegnas überragender Persönlichkeit. Giov. Bellini besass in noch höherem Masse als Carpaccio jene lyrische Ein- und Ausdrucksfähigkeit, durch welche die Venezianer neben ihrer stark sinnlichen Empfindung für farbige Werte unter den Schulen Italiens als die praedestinierten Landschaften erscheinen. So ist er denn auch fast in erster Linie als Naturschilderer entwicklungsgeschichtlich bedeutend und gross und gehört in dieser Hinsicht mehr noch als Giorgione und Tizian zu den fruchtbarsten Künstlern nicht nur Venedigs, sondern der ganzen italien. Renaissance.

In Bellinis Landschaftswerken wiederholt sich nun zunächst der auch in Florenz des öftern aufgezeigte Konflikt zwischen Figur und Landschaft. Während in der oben erwähnten, noch ganz mantegnesk gehaltenen Gethsemane-Landschaft das abstrakte Rot und Blau der Figuren kaum in gegensätzliche Wirkung zu der zeichnerisch-plastischen Naturgestaltung trat, ergiebt sich dieser Kontrakt sehr stark in dem gleichfalls in London befindlichen Bilde einer betenden Madonna, das früher wegen der auffallenden Buntheit seiner recht manirierten Figuren dem Besaiti zugeschrieben war, und in dessen Landschaftssituation durch besonders flüssige, zart abgestufte Malerei ein sonnenheller Schlosskomplex am meisten auffällt. Ohne das süssliche Andachtsmotiv wäre dieses Bild eine reine, geschlossene, ganz in Licht und Luft gesehene Landschaft von entzückender Intimität. Neben der Naturerfülltheit dieser Tafel kann sich das bezeichnete Bildchen Basaitis im Wiener Hofmuseum, mit einer ausführlich weitschichtigen, hübsch zusammenkomponierten See-, Fluss- und Berglandschaft, nicht halten. Gemeinsam ist beiden nur jene scharfe Buntheit der Figuren, die man so häufig an venezianischen Bildern dieser Uebergangszeit, z. B. des Catena und Bissolo, finden kann. Mehr als viele andere fallen zwei unter Giovannis Einfluss stehende Künstler des Friaul, Rondinello und Cotignola, durch solche glasig harten

Farben auf (Beispiele in der Brera). Man ist in den Galerien vor solchen Bildprodukten zunächst unwillkürlich geneigt, sie für neueste Erzeugnisse anzusprechen, so modern im schlechtesten Sinn wirkt ihre öldruckartige Buntheit, die damals wie heute ihre Erklärung in dem Streben nach einer scheinbar naturwahren Helligkeit findet, das die Freude an der Landschaftsgestaltung mit sich brachte und das nun ohne weiteres übertragen wurde auf die ursprünglich als stilistisch-abstrakte Harmonie gedachte koloristische Tradition. Auch bei einem gleichzeitigen Künstler des Nordens, bei Joachim Patinir, dessen Stil und Technik ebenfalls durch seine Stellung zur Landschaft wesentlich bedingt war, ist derselbe Fall zu konstatieren, sobald er einmal rein figürliche Themen behandelte. Zwei Heiligentafeln Patinirs in der Münchner Pinakothek, mit Darstellungen der Himmelskönigin und der heiligen Dreifaltigkeit, zeigen dieselbe verwässerte Formensprache und ganz besonders dasselbe süsslich bunte, anmutig gefärbte Kolorit, das aus der gleichen Entstehungsursache in den Galerien fast aller Kunstländer den Uebergang von den alten Meistern zu der Kunst des 18.—19. Jahrhunderts bezeichnet.

Wo sich solche Erscheinungen bei Bellini zeigen, kommt als ein weiterer Grund hinzu, dass ihm die Erforschung der Wirklichkeitsformen eben überhaupt zurücktrat gegen die moderne Tendenz, den Stimmungsgehalt seiner Bilder vor allem zum Ausdruck zu bringen. In diesem Willen, die Sachlichkeit Antonellos in unmittelbarere Genusswerte umzuwandeln, zeigt sich Bellini rein menschlich vielleicht als die überlegene Künstlernatur; formal aber bedeuten diese Versuche nur eine Verflachung, die ihn gelegentlich zu einem „Antonello für Backfische“ stempelt, wenigstens in einzelnen Mädchenköpfen und Madonnenbildern (Venedig), wo er technisch offensichtlich ganz von seinem Vorbild abhängig ist, daneben aber in betonter Weise auf Süssigkeit des Ausdrucks ausgeht. Der reife Bellini überwindet diese unangenehme Modernität vollkommen und seine besten Portraits z. B. haben gerade durch die Untermischung der Kunstweise Antonellos mit einer auf dekorative Vereinfachung ausgehenden Richtung ihren besonderen Reiz. Mehr als das berühmte, etwas harte Dogenbildnis ist dafür der monumentale Portraitkopf des

hl. Dominic (beide in der Londoner Nationalgallery) bezeichnend, der ausserdem als eines der letzten Werke Bellinis (1515) bemerkenswert ist durch die echt spätvenezianische Milderung des Linearen in reifer warmer Farbenschönheit.

Während in der Landschaftserzählung auf Bellinis Neapeler Transfiguration, in deren realer und intimer Gestaltung die traditionell symmetrisch eingefügte Figurenszene wie ein fast drollig anmutendes Theaterspiel sich präsentiert, auch der farbige Gegensatz zwischen Naturbild und Figureninvention ein grosser geblieben ist, gelingt deren Verbindung in der Londoner Landschaft mit der Ermordung des Petrus Martyr sehr glücklich. Zugleich ist dieses Bild ein hübscher Beleg, wie nebensächlich Bellini in solchen kleinen Tafelbildern die figürliche Erzählung geworden war. Die Landschaft ist alles; sie beherrscht das ganze Bild in heiterer Schönheit und erst allmählich entdeckt der Beschauer den so wenig erfreulichen Vorgang, dessen dramatische Zugabe im Kontrast zu dem gemütlich zuschauenden Vordergrundsvögelein und zu den heimeligen ländlichen Szenen des Hintergrunds fast komisch wirkt. Und die köstliche Gleichstellung der grimmig zustechenden Mordgesellen mit den daneben am Waldrand in parallelen Bewegungsmotiven friedlich arbeitenden Holzfällern verstärkt vollends den viel mehr burlesken als tragischen Eindruck. In ihrer Gesamtheit ist diese Landschaft ebensoweit entfernt von der einseitigen Linienplastik Mantegnas wie von der streng realen, fast spätholländisch intimen Kunst Antonellos, und ergibt demzufolge in der Verbindung koloristisch bedingter Landschaftsmalerei und noch immer linearstilistisch bedingter Figurenkomposition eine neue nur Bellini eigene Kunstform. Antonellos unendlich reicher Goldton und sein gleichmässig flutendes Licht sind nur in summarisch-dekorativer Umwandlung gegeben, als ein warmer Ton, der besonders schön in den grüngoldnen Blättern des Waldrands und dem lichten Durchblick zwischen dessen dünnen Stämmen auf hellgelbe Felder des Hintergrunds zur Wirkung kommt und dem Ganzen die einheitliche Note gibt. Im übrigen steht die Landschaftsgestaltung, von der Figurenkomposition ausgehend, trotz farbiger Einzelwerte doch unter dem Zeichen flächig linearer Uebersetzung des Natureindrucks,

ähnlich wie die kleine Landschaftskomposition der Uffizien, welche mit der auf einer offenen Seeterrasse sich abspielenden mythischen Heiligenszene eine das Figurenmotiv weit überwuchernde Fülle von Naturbildern anmutig verbindet. Durch diese Behandlungsart wird das Auge des Beschauers sofort auf das Durchfühlen der Einzelerscheinungen, auf ein typisch zeichnerisches Spazierenführen des Blicks von einem Motiv zum andern angewiesen, wodurch das Fehlen einer impressionsgemässen Farb- und Formeinheit gar nicht zum Bewusstsein kommen kann.

Soweit eine solche in Venedig möglich war, hat sie Bellini in einem Spätwerk angestrebt, „der Taufe Christi" in Vicenza (S. Corona), — von der die Wiener Galerie eine schöne alte Wiederholung besitzt —, eines der reifsten Werke des Meisters, das zugleich die neue spezifisch venezianische Farbigkeit auf einem nur selten wieder erreichten Höhepunkt formaler Ausdrucksfähigkeit zeigt. Trotz der Zweckbestimmung des Werks als religiöses Andachtsbild, als Altartafel, hatte dem Künstler über das Figurenthema hinweg die landschaftliche Darstellung dieselbe Wichtigkeit. Die farbige Einbeziehung der grossen, fast ganz in den Vordergrund gestellten Figuren in das Naturbild ist durch einen warmbraunen Gesamtton glücklich gelöst, doch erweist sich das der Figurenhandlung dienende Terrain räumlich nicht völlig klar mit dem Landschaftsganzen verbunden, sobald man sich dieses als geschlossene Einheit vorzustellen versucht. Aber trotz dieses Fehlens eines gleichen Augenpunktes für Figur und Landschaft ist ein Herausreissen des figürlichen Teils aus dem landschaftlichen Zusammenhang durch starre Linienbetonung oder abstrakte Buntheit unbedingt vermieden, die in dunklen Tönen flüssig gemalten Figuren sind mit dem Landschaftsfernblick durch dieselbe alles umflutende Harmonie gedämpften Lichts innig verbunden. Doch ist dieser Fernblick über die weit sich erstreckende Hügellandschaft weg formal naturgemäss da am reinsten durchgeführt, wo dem Künstler die Figuren nicht im Wege waren: im Vorder- und Hintergrund. Gleich die Felsen des Vordergrunds, keine mantegnesken Phantasiegebilde mehr, fesseln durch ihre warme und tiefe Farbe und ihre klare real gesehene Formengebung; aber viel naturerfüllter noch ist der Himmel

mit der verglimmenden Abendfärbung, in seiner ganz gelösten Traumhaftigkeit: ein tiefer stahlblauer farbsatter Himmel mit warmgelben Wolkenstreifen am Horizont, der in unendliche Fernen gerückt ist durch die Silhouette des blätterlosen schlanken Bäumchens, das aus dem Mittelgrund aufsteigt. Wie diese lineare Erscheinung einer Stammsilhouette wesentlich farbig gesehen ist, zeigt im Unterschied zu der florentinischen und paduanischen Wiedergabe solcher Dinge die malerische Ueberlegenheit Venedigs in vollem Licht. Ausschnitte des Himmels würden den intimsten Impressionen jeder exclusiv landschaftlichen Kunst späterer Zeiten gleichzustellen sein, so farbig, breit und malerisch ist er gegeben, so stark und rein ist seine Wirkung als Atmosphäre, als reicher unendlich differenzierter Luftton.

Ein Strom reich befruchtender Anregungskraft ging von der Landschaftskunst Giovanni Bellinis auf seine Nachfolger über. Viel mehr als in Florenz waren in Venedig alle formalen Vorbedingungen zur Entstehung einer selbständigen Landschaftsmalerei gegeben. Aber noch war die Malerei keine freie Kunst; abgesehen etwa von den Portraitaufgaben war sie mit dem Gestaltungswillen des Einzelnen kaum verknüpft, sondern in erster Linie an die dekorativen Aufgaben der Kirche und der Gemeinwesen verbunden. Nur so ist es zu erklären, dass nach Antonello und Bellini die venezianische Landschaftsmalerei zwar einen kurzen prächtigen Aufschwung gleich einer raschen Frühlingsblüte erlebte, dann aber nur allzuschnell den figürlichen Aufgaben sich wieder unterordnen musste. Zunächst standen auch allen jenen Malern, welche die Gestaltung unmittelbarer landschaftlicher Eindrücke reizte, die Stilforderungen der traditionellen Bildaufgaben noch immer als eine andere, eine Welt für sich, gegenüber. Wieder, wie in Florenz, war es ein ausserhalb der geschlossenen lokalen Entwicklung aufgewachsener Meister, in dem dieser Konflikt nocheinmal in seiner ganzen Schärfe sich zeigen sollte.

Schon deshalb verdient Cima da Conegliano, gleich Piero della Francesca, für die Geschichte der Landschaftsmalerei ein besonderes Interesse. Unter Antonellos und Giovannis Einflüssen herangereift, lag seinem herberen Charakter der gerade Ernst des Messinesen näher als Bellinis gefühlsbedingte Kompromisse. Da-

gegen musste dessen Vorliebe für intime Naturschilderung ganz unmittelbar auf Cimas verwandte Veranlagung überspringen, denn auch diesem Norditaliener war eine rein und stark quellende Freude an den vielgestaltigen Erscheinungen des sinnlich schau- und fassbaren Lebens als kostbarstes Geschenk in die Wiege gelegt. Gleich seine ersten bedeutenderen, schon unter venezianischen Kunsteindrücken entstandenen Werke, die Altartafeln in S. M. dell Orto und S. Giovanni in Bragora dokumentieren in entscheidender Weise sein überwiegendes Interesse an der Landschaftsdarstellung. Besonders das letztere Werk, eine Taufe Christi, bot ihm willkommenen Anlass zu ausführlichsten Naturschilderungen; er umgab die Figurenszene mit einem tiefräumigen Landschaftspanorama, das trotz der Ueberfüllung mit Einzelmotiven malerisch genug behandelt ist, um den Gegensatz seiner intimen Farbigkeit zu der Buntheit der linearstilistisch bedingten Vordergrundsfiguren in aller Schroffheit hervortreten zu lassen. Der Johannesaltar von S. M. dell Orto interessiert besonders durch die glückliche Eingliederung realer Veduten; Rudolf Burckhardt hat festgestellt, dass seine Hintergrundslandschaft ein getreues Abbild des Santo zu Padua enthält, den Cima an den Fuss der heimatlichen Burg von Conegliano verlegt. [1])

Auf dem Hauptwerk dieser ersten Periode Cimas, der grossen Wiener Altartafel mit der „Madonna unter dem Orangenbaume" ist die den Gesamteindruck des Bildes durchaus beherrschende Landschaft zwar noch immer sichtlich aus Einzelmotiven kompiliert, aber durch wesentliche Beschränkung des Sehumfangs, d. h. Aufgabe der panoramatischen Breite, sowie durch stärkere Zusammenschliessung der einzelnen Impressionen doch zu einem relativ organischen Ganzen verschmolzen. Und trotzdem ist gerade diesem Werk vor dem Original ein einheitlicher Bildeindruck unmöglich abzugewinnen, von so quälender Deutlichkeit ist der Widerspruch zwischen der Figurenkomposition und dem Naturbild. Denn obwohl Cimas Landschaftsszenerie für den Gesamteindruck eine ausgeprägt stilistische Farbabstufung in drei Gründe, vom Braun des Vordergrunds bis zum Blau des Hinter-

[1]) Rudolf Burckhardt, Cima da Conegliano, Leipzig 1905.

grunds aufweist, sind doch alle Einzelelemente der Landschaft rein malerisch, d. h. der Impression gemäss, gesehen und gegeben. Demzufolge wirken die drei Figuren des Vordergrunds mit dem unvermischten Paletten-blau, -rot und -gelb ihrer Farbflächen wie ein Fremdkörper im Bilde, obwohl der Künstler auch von dieser Seite aus bemüht war, die Härte der Kontrastwirkung durch Einbeziehung der Figuren in die Lichtfülle des Naturbildes zu mildern. Aber ganz abgesehen von ihrer abstrakten Farbigkeit sind diese Figuren so streng linear entworfen, so durchaus traditionell bedingt in der Technik ihrer Fügung, in dem schweren Faltenstil der Gewänder, dass sie inmitten der heiteren Sonnigkeit der Landschaft notwendig als ein völlig heterogenes Element wirken müssen, wie bemalte Holzstatuen aussehen. Was nun die Landschaftsdarstellung betrifft, so ist vor allem bemerkenswert, dass auch Cima mit diesem meisterhaften Versuch, die Landschaft nicht willkürlich, sondern nach dem direkten Eindruck zu gestalten, sofort eine der Tradition völlig entgegengesetzte Formengebung aufnimmt, eine ganz neue Technik, die zum Impressionismus führen könnte. Man beachte die malerische Freiheit, mit der auf dem Wiener Bilde die Blattpflanzen und Vögel des Vordergrunds als farbige Erscheinung gefasst sind. Noch stärker als bei Bellini tritt bei diesem Werke Cimas eine grosszügige Vereinfachung der niederländisch-realistischen Tendenzen Antonellos zu Tage, besonders in der Behandlung des schlank und hoch gewachsenen Orangenbaumes des Mittelgrunds, der im Centrum des Bildes die Figurengruppe überragt. Dieser ist, als Einzelerscheinung genommen, ungefähr innerhalb der Grenzen eines normalen Seheindrucks in summarischer und doch ganz realer Zusammenfassung der Detailformen impressionsgemäss zu gestalten versucht. Also dass sein zierlicher Wipfel von dem kosenden Windhauch milder würzig duftender Frühlingsdüfte bewegt scheint, so lebendig sind seine Blätter und Früchte erfüllt von Licht und Schatten in zitterndem Spiel. Eine solche Befreiung von der Detailform zu Gunsten der realeren Einheitswirkung des Ganzen war in der an der Einzelbetrachtung der Dinge haftenden Kunst der Niederländer noch lange nicht denkbar. Und fast noch reiner und in sich geschlossener wirkt die sonnige Impression der

türmereichen Hügelstadt des Hintergrunds, die an malerischer Einheitswirkung selbst jene Schlosslandschaft Giov. Bellinis auf dem kleinen Londoner Bildchen übertrifft. Allerdings darf über diesen Einzelschönheiten nicht vergessen werden, dass in ihrer Gesamtheit der Landschaft die Einheitlichkeit durchaus fehlt, dass verschiedene Zwischenglieder teils dekorativ teils linear abgewandelt sind, dass vor allem die Malerei des Himmels mit seinen hartgefrorenen Wolken nicht im entferntesten mit Bellinis letzten Leistungen verglichen werden kann.

Bei Bellini hatten die landschaftlichen Tendenzen seiner Kunst schliesslich in einem organisch schönen Wachstum gesiegt; Cima dagegen war nicht stark genug, um mit dem überkommenen Figurenstil brechen zu können. Dazu war er, entwicklungsgeschichtlich genommen, zu wenig neuschöpferisch veranlagt. Demzufolge trat in seinen Werken die impressionsgemässe Durchbildung des Landschaftlichen mehr und mehr zurück. Seine Jugendliebe zur Landschaft bewahrte er sich zwar durch sein ganzes Leben hindurch, aber sie diente ihm fortan nur mehr als frei komponierte, demgemäss auch farbig frei behandelte Folie der Figurenkomposition. Eine alles intime landschaftliche Leben ertötende Schematisierung der bekannten drei Farbgründe (ohne dass diese in Italien je so naiv abgeteilt wären wie bei niederländischen Landschaften des späteren 16. Jahrhunderts) kennzeichnet die oft sehr ausführlichen und liebevollen Landschaftsschilderungen seiner späteren Werke (Beispiele die grosse Altartafel mit der Anbetung des Kindes in S. M. del Carmine (1509) und die thronende Madonna im Louvre). Nach 1510 bricht Cima völlig mit der Darstellung atmosphärischer Tonwerte. Geblieben ist ihm nur das Bestreben, seine streng linear stilisierten Figuren mit Farben von höchster Leuchtkraft zu schmücken. „Die Farbe im Licht, nicht mehr das Licht auf der Farbe, wird ihm Hauptsache." (Rud. Burckhardt.)

Die Entwicklung dieses Provinzmalers vom Landschafter zum Figurenmaler, von den Prinzipien der Tafelmalerei zu denen der Wandmalerei, blieb für die Zukunft auch Venedigs typisch. So brachte ein anderer Jünger Giov. Bellinis, Rocco Marconi, nur einmal eine wirklich überzeugende landschaftliche Leistung zustande, seine grosse Kreuzabnahme in der Akad. Venedig,

während er mit seinen übrigen wenig bedeutenden Werken ganz der allgemeinen spätvenezianischen Figurenmalerei angehört. Auch in diesem grossformatigen Altarbild steht die Figurenszene als eine Sache für sich in keinerlei formalem Zusammenhang mit der Landschaft, die durch ihren Umfang und insbesondere durch eine allgemeine kompositionelle Aehnlichkeit (in der Eingliederung hochgewachsener Bäume ins Bildzentrum) an Cimas Orangenmadonna erinnert. Farbig ist die Landschaft mehr auf satte dunkle bräunliche Töne gestimmt und entbehrt die lichte Fröhlichkeit des Wiener Bildes, aber, zu ihrem Vorteil, auch dessen Zerrissenheit. Die beiden schlanken, dunkelgelaubten Bäume, die neben dem Kreuz die Bildmitte füllen, sind sowohl als Gewächs wie in der malerischen Behandlung der Einzelheiten, der Blätter, fein und intim durchgebildet und heben sich merkwürdig wahr und luftig von dem blassblauen Himmelsgrund ab. Dagegen geht die Neben- und Hintergrundlandschaft, breit und behaglich erzählt, über die Normalqualität späterer venezianischer Landschaftskulissen kaum hinaus.

Während in solchen Werken Giov. Bellinis Landschaftskunst sich fortsetzt, knüpft der durch seine Beziehungen zu Dürer besonders bekannte Jacopo de Barbari über Bellini hinaus nocheinmal, als Letzter, unmittelbar an Antonello da Messina an. Sein Selbstportrait in Neapel deutet diesen Zusammenhang fast noch klarer an als seine überraschenden Stilleben, die eine vollkommen neue Erscheinung in der Geschichte der Kunst bedeuten. Neben der Darstellung eines Falken in venezianischem Privatbesitz ist es besonders das Augsburger Stilleben von 1504 [1]), in dem der Italiener durch malerisches Durchdringen der niederländischen Kunstweise deren Entwicklung weit vorausgreift. Dieses Unicum der Kunstgeschichte steht in nichts einem besten holländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts nach und ist neben den lichterfüllten Seitenräumen auf Antonellos Hieronymusbild wohl der überraschendste Vorläufer dieser Kunst. Wie die Holzart der Tafel vermuten lässt, ist das Bild in Süddeutschland entstanden, von wo aus der Maler nach den Niederlanden sich

[1]) jetzt in München, alte Pinakothek.

wandte. Dort war er bei verschiedenen Fürstlichkeiten als Hofmaler tätig und gab so den Niederlanden zurück, was einst Antonello dort geholt. Daneben zollte Barbari in ungleichwertigen, durchweg relativ bedeutungslosen Werken auch der traditionellen Figurenkunst der Renaissance seinen Tribut.

Ein anderer Meister der terra ferma, Bartolomeo Montagna, der vielleicht ein Schüler Bellinis war, steht durch diesen ebenfalls im Zusammenhang mit Venedig. Aber sein grosses Altarbild der Brera weist noch mehr auf paduanische, ja sogar umbrische Einflüsse hin. In annähernd gleicher Entfernung vom venezianischen und florentin. Schulbezirk wird der malerische Stil ein eng verwandter und die Kunst des Hauptmeisters von Vicenca geht im Prinzip zusammen mit derjenigen des Ferraresen Cosimo Tura, die im florentiner Kapitel besprochen wurde. Die Architekturerfindung dieser thronenden Madonna Montagnas ist warm durchlichtet, mit demselben stilisierten Licht, das in abgeschwächter Form auch in Cimas spätem Altarbild der Brera sich bemerkbar macht. Bei Montagna erreicht die Verschmelzung der landschaftlichen Beleuchtung mit einer selten harmonischen Gewandkoloristik einen Höhepunkt; besonders überzeugend dokumentieren diese seine überragende Bedeutung die beiden Heiligenfiguren des Mus. Poldi Pezzoli. In der Geschichte der italien. Landschaftsmalerei gebührt auch dem frühesten und zugleich reifsten Werk des Montagnaschülers Buonconsiglio ein guter Platz. Es ist dies die kleine Tafel der Gal. Vicenza mit der Beweinung Christi, in der die herbe Grösse der Landschaftsdarstellung den Bildeindruck durchaus beherrscht. Zwar ist ihre strenge Durchbildung noch paduanisch bedingt, aber ohne alle stilistische Vergewaltigung der Erscheinungen ganz durchtränkt mit unmittelbarer Naturwahrheit, wie denn auch Buonconsiglio trotz seiner Temperatechnik einen silbergrauen Luftton von überraschender Feinheit erreichte.

Fast häufiger noch als in den Kunstzentralen finden sich also in den Provinzgebieten auch des nördlichen Italiens (man denke an die Landschaftsdarstellungen des Liberale da Verona) Beispiele einer aus starken Trieben und Neigungen quellenden, nach Gestaltung der reinen Naturform drängenden Tafelbildkunst.

Aber wie in Florenz richtete sich auch in Venedig und den von dort abhängigen Schulen der Hauptstrom der Entwicklung auf Ausbildung der dekorativen Grossfigurenbilder und so sinkt auch hier die Landschaft mit dem Beginn der als Hochrenaissance bezeichneten Epoche ganz zur nebengeordneten Folie der Figurenerzählung herab. Aber von dem Eintreten dieser gemeinhin als höchste Blüte italienischer Malerei betrachteten Periode (mit der zugleich bezeichnenderweise der sogenannte „Verfall" einsetzt) sollte zuvor die Tafelmalerei Giorgiones und zum Teil auch Tizians in gewissem Sinne den Abschluss der landschaftlichen Kunstweise geben, die Antonello und Giovanni Bellini gepflegt hatten.

2.

Von allen Künstlern der italienischen Renaissance, die als Landschaftsmaler tätig waren, ist Giorgione der Grösste gewesen und in der Geschichte dieses Sondergebietes steht sein Name deshalb unter den Ersten. Viel konsequenter in der Darstellung des Landschaftlichen als seine Vorgänger, räumt er in allen seinen Werken dem Naturbild die gleiche Berechtigung wie dem Figurenthema ein, ja oft konzentriert er sein bestes Können, seine ganze Empfindung in der Wiedergabe der landschaftlichen Situation. Aber auch dann zersprengt er damit nie die Einheit seines Werks; in einer grossartigen Synthese weiss er Figurenbild und Landschaft zu verschmelzen, ohne doch weder des ersteren grosszügige Anordnung noch die intime Realität der Natursituation zu schädigen und er bedeutet so nach Antonello den wichtigsten Markstein in der Geschichte der venezianischen Malerei, welche über die Reinheit seiner letzten Schöpfungen nicht mehr hinauszugelangen vermochte. Mehr noch als aus Bellinis späten Bildern entnahm die kommende Malerei dem Lebenswerk Giorgiones einen neuen Stil der farbigen und formalen Anschauung. Aber wie immer in der Geschichte der bildenden Kunst musste auch diesmal die Uebernahme fest geprägter Anschauungsformen schliesslich zur Verflachung und zum Verfall führen.

Noch steht das Jugendwerk, die thronende Madonna in Castelfranco, sowohl in der tektonischen Gliederung wie in der Art der Einfügung der Landschaftsferne unter dem Zeichen Bellinis. Aber schon in der sogenannten Familie des Giorgione der Galerie Giovanelli zu Venedig sind die Figuren ganz einer offenen Landschaft einbezogen, wenn diese auch zunächst eine formal nicht immer reine Verquickung phantastischer Erfindungen und unmittelbarer Natureindrücke darstellt. Wenigstens in der Einheit der Erfindung ist die Landschaft des „Konzertes" im Louvre schon wesentlich geschlossener und intimer, obwohl auch in diesem Bilde ihre formale Durchbildung und farbige Haltung noch stilistisch vereinfacht ist in jener dekorativen Manier, wie sie dann durch Tizian typisch geworden ist. Erst mit dem herrlichen Wiener Bild stellt Giorgione seine Figuren in eine völlig geschlossene Landschaftseinheit, die bis in ihre letzten Winkel von unmittelbarem Naturstudium zeugt und der die drei Männer des Vordergrunds, vom Gewandstil abgesehen, kompositionell ganz einer gegebenen Natursituation entsprechend angegliedert sind. Ja wer es versteht, sich über das ungelöste und durchaus nebensächliche thematische Rätsel dieser Gruppe hinaus in die landschaftlichen Werte des Bildes einzufühlen, wird sich vielleicht kaum des Eindrucks erwehren können, als wären die Figuren nur deshalb dem Bilde eingefügt, weil eine Landschaftsmalerei ohne jede Figurenzutat der Zeit sowohl als dem Künstler doch noch als etwas Undenkbares erschien.

Für die farbige Haltung dieser gegen die frühere Freikomposition so gesteigert realen Landschaft fand Giorgione mit sicherem Instinkt eine vom Natureindruck nur wenig abstrahierende Koloristik, die sich ihm aus dem Zusammensehen der Natursituation mit den Figuren und den Farbflächen ihrer Gewänder ergab und der schon der strengen Realität der zeichnerischen Grundform halber eine gewisse Wahrwirkung nie ganz fehlen konnte. Allerdings hat das Bild wenig von der Antonello- und Bellini-Landschaft bestrickendem Reichtum an rein malerischen Qualitäten; es ist unvergleichlich kühler und dekorativer; und dieses letztere fast ein wenig in dem schlechten Sinne, mit dem man das Wort von den billigen Vereinfachungen eines

grossen Teils der modernen Landschaftsproduktion (besonders der unheilvollen modernen Farbenlithographie) anwendet, der so oft jede dauernde Anregungskraft abgeht. Doch ist die Hauptschuld dieser Wirkung auf das Konto jener fremden Hand zu setzen, die das unfertige Bild vollendete oder vielmehr verdarb. Abgesehen davon wird die Form und Farbe der realen Wirkung einer durch ausgeprägte Beleuchtungssituation in grosse Massen gegliederten Landschaft vollkommen gerecht. Zusammen mit der kühnen Originalität des Bildausschnitts, dessen Modernität zu den merkwürdigsten Ueberraschungen der venezianischen Malerei gehört, ergibt diese farbige und formale Haltung eine Bildeinheit von einer Wirkungskraft, wie sie Bellini und seine direkten Nachfolger nie erreichten. Diese bemerkenswerte Neuheit in Umfang und Fassung des Bildausschnitts hat ihren Grund in erster Linie darin, dass die Vorderschicht der raumfüllenden Elemente in möglichste Nähe des Beschauers gerückt ist, wodurch die sehr glücklich gelöste Formulierung der seither üblichen Fernbildeinheit eine viel kompliziertere wurde. Eine dunkle Silhouette kühn überschnittener, schwärzlich beschatteter Felsen und Bäume bildet den landschaftlichen Vordergrund, zwischen dem hindurch der Blick in das dämmergrüne Waldtal mit der Mühle und dem spitzen, heimeligen, zwischen Bäumen versteckten Kapellenturm geführt wird, während hinter dem tiefen Blau eines fernen Hügelstriches gelbe Abendgluten stehen. Diese Abendbeleuchtung kommt durch die dunkeln, edel disponierten Umrisse der Vordergrundstämme unter vollkommener Vermeidung brutaler Tiefenführungen doch zu starker Fernwirkung, besonders da der Himmel, im Gegensatz zu den Dämmerfarben der Landschaft, über zartvioletten Wolken noch im lichten Blau des vergehenden Tages leuchtet. Entgegen dieser Beleuchtungssituation ist nun das in hellem Braun gehaltene Vordergrundsterrain vom Standpunkt des Beschauers aus aufgelichtet, und zwar der Figuren halber, die fast schattenlos in diesem neuen, aus unbekannter Quelle fliessenden Lichte stehen. Aber wenn dadurch über die alte stilistische Gewohnheit, die Bildgruppe als ein Ding für sich dem ersten Plane einzufügen, wenigstens was die Beleuchtungseinheit betrifft, nicht hinausgegangen ist, so kommt

diese Tatsache doch durch die besprochene koloristische Verschmelzung von Figur und Landschaft kaum zum Bewusstsein. Damit war jene brutale Kollision, die so oft bei den Früheren konstatiert wurde, vermieden; zugleich aber auch die Farbengebung in eine bestimmte Richtung gewiesen, die von dem Augenblick an, wo sie den Nachfolgern zur Manier wurde, den Verfall auch der Form bedingen musste.

Durch den entschiedenen Verzicht auf alle abstrakt stilistischen Einheitsmittel insbesondere der farbigen Haltung verkörpert der Dresdener Giorgione den reinsten und höchsten Punkt, den die venezianische Malerei auf dem Wege von Antonello zu Tintoretto erreichen konnte. So vollkommen ist die Verschmelzung von Figur und Landschaft, von dekorativen und tafelbildmässigen Werten, dass nicht nur die zu der träumenden Frau komponierte Landschaft als solche von höchster Bedeutung ist, sondern dass auch die Renaissancefreude an der isoliert gefassten Formenschönheit des nackten Menschen in diesem Bilde den bewundertsten Ausdruck gefunden hat. Und wenn man bei dem kompositionell über alle Begriffe geklärten Werke von einem einigermassen störenden Moment sprechen könnte, so wäre dieses höchstens in der allzu plastischen Durchführung des weissen Vordergrundtuchs zu suchen, das in seiner glasig scharfen Fältelung über die realistischen und linearen Werte des Gesamtbildes unangenehm hinausführt. Linear ein Stück überlieferten Gewandstils und in der realen Durchbildung ein Stück Antonello enthaltend, welches die für die Landschaft einerseits für das Grossfigurenbild andererseits erforderliche Umwandlung noch nicht erfahren hat, ist diese Gewandpartie gleichsam ein unverarbeitetes Schulelement, wie es in ähnlichem Sinne auch in Correggios reifsten Werken sich fand und das nun selbst in diesem besten Giorgione abermals auf die alte Gegensätzlichkeit von Figuren- und Landschaftsmalerei hinweist. Doch dieser Gegensatz verlöscht in dem goldenen Licht, in dem kosenden Fluidum einer von Abendsonnenwärme erfüllten Atmosphäre, die gleich Corregios Mythologien auch dieses Venusbild Giorgiones erfüllt. Die flüssige, wie gehauchte Malerei des Frauenkörpers ist mit der satten und tonschönen Landschaftsdarstellung aufs innigste verbunden. Und

neben dem Figurenthema erfordert die milde und beglückende Schönheit des Landschaftsgrundes, dessen innig lyrischer Zauber besonders stark aus der sonnenwarmen Abendwolkenstimmung auf den Beschauer überströmt, immer wieder intensivste Hingabe. Niemand wird die unübertreffliche Geschlossenheit und malerische Gelöstheit dieser Impression vergessen können, der einmal versucht hat, sich den Landschaftsstreifen als solchen zu isolieren, der über den Körper der schönen Frau hinziehend in traumhaft-majestätischen Wolkengebirgen sich verliert. Die besten Landschaftswerte, die späterhin in Venedig noch geschaffen wurden, verblassen neben diesem Werk, scheinen nur noch Reminiscenzen dieses Bildes zu sein, dessen Hauptmotiv Tizian auf dem „Noli me tangere" der Londoner Nat. Gal. fast wörtlich kopiert hat.

Während Giorgiones Altersgenosse Tizian sich zunächst eng an das überlegene Vorbild anschliesst, versucht der wenig jüngere Palma-Vecchio die neu geprägte Formenwelt selbständig weiterzubilden. Sein Bestreben, die Gesamterscheinung in klarem einheitlichem Licht zu sehen und dadurch besonders die farbigen Flächen der Gewänder aufzuhellen, findet in vereinzelten Portraiten interessante Lösung, so besonders in dem fesselnden Enfaceportrait einer jungen Frau in schwarzem Gewand, das die Wiener Sammlung besitzt. Aber der bestrikkende Fleischton, sowie der seidige, weiche Glanz offener Haare, deren schimmerndes Hellblond er auf diesem Bilde glücklicher als sonst im Licht aufzulösen versucht, wird sofort förmlich „totgeschlagen", wo Palma statt jenem vornehm sich einordnenden Schwarz stark farbige Gewandmotive bevorzugt. Palma wiederholt damit eine alte und noch oft und aberoft zu machende Erfahrung. Immer wenn in die neuen Ziele einer auf starke Lichtwerte ausgehenden Malerei die alte traditionelle Koloristik einbezogen wird, entsteht jene moderne Buntdruckfarbe, welche insbesondere für den Zeitraum vor dem allgemeinen Sieg der impressionistischen Technik, d. h. für den grössten Teil der malerischen Produktion des 19. Jahrhunderts, aus denselben Entstehungsursachen heraus bezeichnend ist. Bei Palma und vielen Anderen werden in solchen Bildern (zu denen auch die berühmte „Violante" mit dem schlimmen Himmelblau ihres Gewandes zu

rechnen ist) zugleich die Formenwerte leer und ausdruckslos. Nur die wichtigsten Umrisse halten in linearer Führung die Erscheinungen zusammen, und in vielen dadurch besonders bezeichnenden Schulbildern beschränkt sich die Modellierung der Portraite auf die in leere tote Flächen mit scheinbar flüssiger Pinselzeichnung eingesetzten Linienwerte von Augen und Ohren, Nase und Mund. Nie wird man fernerhin weder bei Palma noch bei Tizian noch bei irgend einem späteren Portraitisten jene frühvenezianische Formdurchbildung mehr treffen, wie sie etwa die Hände des Spielenden auf Giorgiones Pittibild zeigen. Und eine ähnlich dekorativ manieristische Umwandlung hat auch die Landschaft durchzumachen. Die neue Form des venezianischen Figurenbildes war seit Giorgione endgültig festgelegt: die strenge symmetrische Gliederung wurde durchgehends aufgegeben und das Bildthema als natürlich aufgefasste Szene einer freien Architektur oder architektonisch grosszügigen Landschaft eingeordnet. Die mit dieser neuen Bildfügung sich ergebenden Ansprüche auf malerischen Zusammenhang von Figur und Landschaft führten rasch zu dekorativer Umwandlung der Landschaftskomposition und Gestaltung. Allerdings erzielt der Spätvenezianer dank seines ausgezeichneten Sinnes für die rhythmische Verbindung der Figurenkomposition mit einer immer betonter als Folie dienenden Natursituation sogar zu einer Zeit noch Bildresultate von bestrickender landschaftlicher Schönheit, als die technischen Voraussetzungen für die intime Landschaft längst geschwunden waren. So kommt in Palma-Vecchios Dresdener Bilde „Jakob und Rahel", wohl seiner reifsten Komposition, zu dem schwungvollen Rhythmus einer in der Linienführung unwiderstehlich der weiten, schon wesentlich dekorativ bedingten Landschaftserfindung einverschmolzenen Figurenszene ein fast noch frühvenezianisch anmutender Zauber des Naturmotivs. Uebrigens findet in der reizend beobachteten Herdenidylle dieses Palma die am Ende des 16. Jahrhunderts von den Bassani's gepflegte realistische Hirten- und Tierlandschaft ein unmittelbares Vorbild.

Auch Tizian hat sich im allgemeinen, besonders in den Werken seiner mittleren und späteren Zeit, einer solchen stilistisch-dekorativen Vereinfachung der Landschaft angeschlossen, ohne sie

deshalb in ihrem Umfang zu beschränken. Die Mythologien besonders des Prado sind dafür bezeichnende Beispiele. Aber für den jüngeren Tizian hatte die Landschaft viel selbständigere Bedeutung. Wie unmittelbar er sich äusserlich an sein Vorbild Giorgione hielt, ohne doch dessen formale Bedeutung erreichen zu können, zeigt am besten die reizvoll intime Landschaftskomposition auf dem Borghesebild der „Ueberredung zur Liebe", die motivlich ganz im Geiste Giorgiones gehalten ist, aber in der farbigen Behandlung schon deutlich auf Tizians fernere Entwicklung hinweist und die subtilen Licht- und Farbwerte Giorgiones im Sinne des Figurenbildes umwandelt zu frei vereinfachten Farbflächen. So ist z. B. alles Vordergrundsbraun fast gleichwertig mit dem Braun des Hintergrunds, wie auch der blaue See vor dem Dorfe als farbiger Wert ebensogut der blaue Himmel über dem Dorfe sein könnte. Das Gleiche gilt auch für die Landschaftsbehandlung auf dem Bilde mit den drei Lebensaltern im Besitze Lord Ellesmeres-London.

Viel stärker dokumentiert sich Tizians ausgeprägter Sinn für Landschaftsmalerei in einer Reihe kleinerer Werke, in denen die Landschaft durchaus die Hauptrolle spielt. Unter ihnen steht obenan jene pathetisch grosszügige Gewitterlandschaft im Buckinghampalast, die in der Landschaftsmalerei Italiens durch das Ausschalten fast jedes figürlichen Sonderinteresses ganz vereinzelt dasteht und in welcher der geschlossenen Fassung einer in Atmosphäre und Beleuchtung stark bewegten Impression alle einzelnen Bildelemente untergeordnet sind. Wenn auch die formale Bedeutung dieses Bildes seinem hochgesteigerten Stimmungsgehalt nicht gleichkommt, ist es deswegen doch das packendste Naturbild der Renaissance, ganz durchglüht von der Intensität moderner Landschaftsempfindung, welcher vor dem sehenden Aufsaugen der Erscheinungspracht alles Denken, fast alles eigene Fühlen zurücktritt, gegen ein losgelöstes, willenlos und willig sich hingebendes Geniessen. — Das Gewitter ist verrauscht, die Wolken lüften sich und die Abendsonne fällt in wenigen Streifen durch die regenklare Atmosphäre über die fruchtbare Ebene, während hinter den letzten ferne fallenden Gewitterschauern die Alpenverborge in bestimmten Umrissen gegen den im Glanz der sin-

kenden Sonne überhellten Horizont sich abheben. Den Vordergrund füllt die heimkehrende Viehherde und ihrem Zuge folgend streift der Blick hinweg über das leicht sich senkende Gelände, über hohe edelgewachsene Baumgruppen zu den dunklen Giebeln des mit seinem spitzen Kirchturm in schweren Wolkenschatten fast versteckten Dorfes. Und weiter dann bis in letzte Fernen, wo von der schmalen Bucht des Sees ein Sonnenstreif herüberglänzt. Wunderbar gross sind die heroischen Wolkengebilde gegeben, welche die Landschaft ganz beherrschen und durch den kühn überschnittenen Vordergrundstamm zu verstärkter Fernwirkung gebracht sind. Rhytmisch gegliederte Lichtflecken der späten Sonne fassen das Ganze von oben bis unten zu zwingender Einheit zusammen; es ist als ob ein Geruch von Erde und würzig frischem Regenduft kühlend und belebend auf den Beschauer überströme. — Aber so bewunderungswürdig die leidenschaftliche Energie des Pinselstrichs ist und die summarische Zusammenfassung der in einer Stunde hochgesteigerter Sinnlichkeit des Sehens erfassten Impression, so verleugnet Tizian in der Wiedergabe der Erscheinungen doch nirgends den Nachahmer Giorgiones, der eine überkommene Formenwelt in dekorativer Abwandlung meisterhaft zu benützen versteht. Dafür ist z. B. die Behandlung der Blätter des Vordergrundbaumes besonders bezeichnend, der auch in seiner Durchbildung, als Gewächs, den Kulissenstämmen spätvenezianischer Landschaftskompositionen wenig nachgiebt. Nie würde der reife Giorgione, der auf der Dresdener Landschaft immer die der Erscheinung gemässe Form und Farbe sucht und findet, einen solchen mit immer gleichem Pinseltupf aufgesetzten „Baumschlag" gegeben haben. Und die Farbe ist auch bei diesem Tizian im letzten Grunde nie ein original empfundener, dauernder Anregung fähiger Ausdruck für Form und Raum. Alle diese Charakteristika tizianischer Landschaftsmalerei treten noch viel deutlicher zu Tage in einem Werke gleicher Gattung, der romantischen Nachtlandschaft des Louvre mit dem hl. Hieronymus, die in der Wahl der Natursituation und Beleuchtung nicht weniger überraschend ist als das Londoner Bild. Eine pittoreske Wald- und Felsenschlucht, gespenstig beleuchtet von dem hinter der Baumkulisse des Mittelgrunds ver-

borgenen Mond, den nur sein starker Lichtschein auf den umgebenden Wolken verkündet; eine Bühnenlandschaft voll stärkster Wirkung, obwohl sie nur mit einem beschränkten Material rezeptmässig angewandter und auch farbig ausdrucksloser Formen geschaffen ist; alles in allem eine typische Vorausnahme der Landschaftskunst Salvator Rosas. Bemerkenswert ist, dass die Figur des büssenden Hieronymus, gleich dem Schäfer des Londoner Bildes, ein irreales Vorderlicht erhält, ohne übrigens irgendwie die landschaftliche Einheit dadurch zu schädigen.

Die besten Werke Tizians nehmen in ihrer teils frei koloristischen, teils intim malerischen Wiedergabe der Erscheinungen eine merkwürdige technische Zwischenstellung ein, für die das auf den ersten Blick scheinbar holländisch reale Interieur auf des Meisters schönstem Venusbild der Tribuna besonders bezeichnend ist. In gleicher Weise zeigt seine Landschaftsgestaltung bei im ganzen immer zunehmender Vereinfachung (Mythologien in London und Madrid) wertvolle Zwischenstufen einer halb dekorativ flächigen, halb malerisch intimen Erfindung. Unter den Werken, in denen seine Fähigkeit, durch die Farbe stoffliche Oberflächenreize auszudrücken, den höchsten Grad erreicht hat, steht neben der Venus der Uffizien das Portrait der Herzogin von Urbino obenan. Dort hat Tizian, dessen Malerei gleich derjenigen Palmas streng genommen immer auf ein koloristisch sehr differenziertes Zeichnen mit dem Pinsel hinausläuft, in der wie gehauchten Malweise der Gewandbehandlung und des Fenstertischstillebens einen erstaunlichen Höhepunkt farbiger Ausdruckskraft erreicht, doppelt rätselhaft, weil der Gealterte inzwischen über eine Reihe grossfiguriger Monumentalwerke zu einer breitpinselig dekorativen Formvereinfachung gekommen war, die eher einen Gegenpol zu der hochgesteigerten landschaftlichen Einfühlung dieses Bildes bedeutet. In diesem aussergewöhnlich formenreichen Portrait scheint Tizians Hand die Erinnerung an lang verflossene Zeiten geführt zu haben, da er dieselbe jetzt gealterte, herb und streng gewordene Schönheit in dem hingebend weichen, ganz gereiften Jugendglanze erster Ehejahre als „Bella“ und vielleicht auch als Venus von Urbino verewigte. Die vollkommene Aehnlichkeit des Gesichtstypus, der Handformen und der farbigen Haltung des Bildes,

sowie die Wiederkehr desselben Hündchens auf dem Venusbild und dem Portrait sprechen deutlich genug für diese Zusammenhänge. Aus solchen Erinnerungen heraus mag auch jener Fensterausblick entstanden sein, in den der Sechzigjährige eine lyrische Empfindungsfülle voll jugendlichster Lebensanbetung hineinzulegen wusste. Vielleicht die intimste aller seiner Landschaften ist diese Abendlandschaft des Uffizienportraits, die so ganz erfüllt scheint mit zärtlicher Gedankensehnsucht: ein Ausblick auf gartengleich heitere Lande, aus deren unbestimmt im Abendglanz verschmolzenen Formen von Wald und Wiesen nur die ferne Spitze eines von letzten Sonnenstrahlen gestreiften Dorfkirchturms als klare feste Erscheinung auftaucht, während über dieser Fernsicht unendlich sich wölbend ein hoher Himmel steht, dessen weiche schwimmende Wolkenstreifen in matten Farben von dem lichten Dämmerblau des Abends sich abheben.

Eine in solchem Grade von landschaftlicher Anschauung durchtränkte Malerei konnte den Aufgaben, welche die Wandkunst stellte, im strengsten Sinne immer schwerer gerecht werden. Auch in Venedig wurde die Kluft zwischen den Tendenzen des Tafelbildes, wie sie neben der Landschaft im frühvenezianischen Portrait vollkommenen Ausdruck gefunden hatten, und den Wirkungsbedingungen der Bildaufgaben, wie sie Kirche und Gemeinwesen an die Künstler stellten, grösser und grösser. Bei den riesigen Altarbildern und den breit erzählten Mythologieen, die im Grunde unter denselben Gestaltungsprinzipien wie die Wandkunst der Florentiner standen, musste das Bestreben nach stofflich realer, unmittelbar durch die Farbe gegebener Formwirkung der Erscheinung notwendig zurücktreten gegen die Anwendung der Farbe im Sinne der Wandmalerei, als frei koloristisches Gliederungsmittel linear bedingter Flächen. Der Gegensatz der spezifisch venezianischen Koloristik des Grossfigurenbilds zur florentinischen ergab sich aus dem Versuch, die Farbe doch soweit als irgend möglich beiden Richtungen dienstbar zu machen; eine in sich unmögliche Forderung, deren notwendiges Versagen schliesslich eine wesentliche Ursache des Verfalls der venezianischen Malerei wurde.

Der Drang nach natürlicher freier Figurenanordnung, der

vom landschaftlichen Tafelbild ausgehend die Grossmalerei in Venedig immer mehr beherrschte, wird schon in den lebhaft bewegten Gruppen und Einzelfiguren der Assunta deutlich, bei der die alte Art symmetrisch strenger Bildfügung noch am meisten durchzufühlen ist. Denn das Werk zerfällt in drei quer übereinander gelagerte Einzelbilder, welche neben den linearen Anweisungen in erster Linie durch eine frei komponierte Farbengebung zusammengehalten werden, deren abstrakter Buntheit jeder stoffliche Reiz d. h. alles fehlt, was die eigentliche Grösse Tizians ausmacht. Wie sehr aber Tizian in der Folge bestrebt war, auch in die freien Figureninventionen grosser dekorativer Aufgaben den lebensvollen Oberflächenreiz seiner kleineren Bilder zu bringen, zeigt am besten die ebenfalls noch unter dem Zeichen symmetrischer Kompositionsmethode stehende Santa Conversatione der vatikan. Sammlung in der gesättigt leuchtenden Pracht ihrer Malerei. Diese sich widerstreitenden Tendenzen der Neigung nach intim-malerischer Formengebung einerseits und dem Zwang zu abstrakt-kompositioneller Farbenwirkung andererseits, prallen in der Grablegung des Louvre am schärfsten aufeinander; die landschaftlich gedachte aber inkonsequent durchgeführte Beleuchtung weist auf spätere, die farbige Behandlung der Figurengewänder auf frühere Einheitslösungen der Grossfigurenkomposition hin; und am eindrucksvollsten bleiben schliesslich die Arme und Beine des in goldenem Licht unvergleichlich durchmodellierten Christuskörpers, deren reine Tafelbildwerte fast die Erinnerung an Antonellos Dresdner Sebastian zurückrufen.

Erst die Komposition des reifsten Altarbildes Tizians, der Madonna der Familie Pesaro, bringt die völlige Loslösung vom symmetrisch-parallelistischen Figurenschema. Nach der Assunta bedeutet das kostbare Werk der Frari eine neue Welt. Das barocke Altarbild der Rubensschule findet sich in dem rauschenden Schwung und Glanz dieses Werkes vorgebildet, dessen dekorative Einheit durch die monumentale Wirkung der beiden hochgeführten Säulenstämme bedingt ist. Der Platzanspruch der Figuren ist soweit als möglich reduziert und deren Einheit durch ihre Zusammenfügung in lockeren Rythmen meisterhaft erreicht. Die übrige Hauptmasse der grossen Bildfläche wird durch das

stark betonte Architekturmotiv mit der Gruppe verbunden, ein Hilfsmittel, das später Veronese in breitester Weise anwandte. Angesichts der erstaunlichen Vollkommenheit besonders dieser neuen Gruppenkomposition kann nicht genug bedacht werden, wie stark vermutlich die Kenntnis Correggios auf Tizian eingewirkt hat. Niemand hat mehr als er verstanden, von den Errungenschaften derjenigen seiner Zeitgenossen und Vorläufer, die ihm an ursprünglichem Genie überlegen waren, das für ihn Brauchbare klug zu übernehmen und in intelligentester Verarbeitung zu selbständigen Werten umzustempeln.

Die Ermordung des Petrus Martyr, das unersetzliche Altarbild, das wenig später als die Pesaromadonna entstanden war, zeigt am instruktivsten die sinngemässe dekorative Umwandlung der Landschaft für das Grossfigurenbild; die mächtige Baumgruppe dieser Komposition hat ganz denselben Zweck zu erfüllen wie die beiden Riesensäulen des Fraribildes. In gleichem Sinne wie die Architektur des Innenraums steht jetzt die offene Landschaft im Dienste der Figurenerfindung; und ein eklektisches Genie wie Rubens konnte in diesen Kompositionsprinzipien eine fertige Lösung der erstrebten neuen Gestaltungsprinzipien des Grossfigurenbildes finden. Aber wie Tizian in seinen Grossbildern eine tunlichste Bereicherung der farbig-stofflichen Werte immer erstrebte, suchte er auch stets dem Landschaftsgrund möglichste Wärme zu verleihen. Der breit erzählte Tempelgang Mariä erlaubte kaum neben der Aufgabe klarer Massengliederung den einzelnen Figuren noch intime farbige Werte von Form und Oberflächenschönheit zu geben. Aber die steile Berglandschaft des Hintergrunds mit dem prachtvoll darüber aufsteigenden Wolkengebirge ist so glücklich durchgeführt, dass vielen bei der Nennung dieses Bildes zuerst die Erinnerung an jenes grandiose atmosphärische Schauspiel sich einstellen wird. Das Gleiche gilt für Jupiter und Antiope im Louvre, dem kostbarsten Spätwerk Tizians. Dort spielt sich die Figurenszene in einer heroischen Wald-, Fluss- und Hügellandschaft von gesteigerter Schönheit der Erfindung ab, deren Eindruck durch die in blauer Ferne hinter dem Flusswehr des Mittelgrunds sich aufbauende Berggruppe mit ihren in mildem Glanz der untergehenden Sonne erstrahlenden Kuppen bestimmt wird.

Doch nun, am Ende seiner Kunstentwicklung, war die Situation, in die sich der Techniker Tizian durch die stetig sich widersprechenden Anforderungen versetzt sah, welche die Bildwirkung bald nach dieser, bald nach jener Seite an die Farbe stellte, immer komplizierter und unlösbarer geworden. Mehr und mehr hatte er allmälich eine flächenhafte dekorativ abstrakte Farbengebung sich angeeignet und so hatte seine Farbe gerade jetzt, wo der Alternde schon wegen abnehmender Sehschärfe zu breiter Pinselarbeit und rein malerischer Formulierung neigte, jede Ausdruckskraft verloren. In einer unvermeidlichen Entwicklung hatte sich der Monumentalmaler Tizian schliesslich selber alle jene Möglichkeiten geraubt, welche die Tafelmaler Antonello, Bellini und Giorgione in der Farbe gefunden hatten und daran musste er bei allen Versuchen seiner Spätzeit, unmittelbarer als je in farbigen Vereinfachungen die Form zu schaffen, mit unerbittlicher Logik scheitern. Seine letzten Werke sind denn auch in dieser Hinsicht alle von grösstem entwicklungsgeschichtlichen Interesse.

Vor der Erziehung des Kupido, dem Spätwerk der Galerie Borghese, das nebenbei in der figürlichen Anordnung einen Höhepunkt jener correggiesk-natürlichen Kompositionsweise verkörpert, erweist sich die für den ersten Blick rein malerische Wiedergabe der Erscheinungen durchgehends als linear bedingte Pinselzeichnung mit mehr oder weniger abstrakten Farbwerten; die Köpfe werden zu leeren Flächen, auf die Nase und Mund, Augen und Ohren gleichsam mit flüssigen Pinsellinien aufgeklebt erscheinen; und die zu modellierenden Schatten sind nie farbig gesehen, sondern nur durch tote Beimischung von Schwarz oder Braun gegeben. Das Wichtigste ist dabei, dass die Art der Malweise immer in aller Deutlichkeit anzeigt, welch andere Resultate Tizian mit ihr bezweckte und erreichen wollte. Dies wird besonders klar in der Behandlung der Landschaftsferne, deren scheinbar impressionistisch gebrochenes Rot des Abendhimmels und gedämpftes Blau ferner Berge doch nur eine teppichartig abstrakte Wirkung giebt; ein Gleiches gilt übrigens auch für die grossartig komponierte Hieronymuslandschaft der Brera. Dass Tizians letzte Arbeit, die nicht mehr eigenhändig vollendete Pieta der venez. Akademie im Grunde nur eine flaue Dekoration ist, die

jeden Moment in sich zusammenzubrechen droht, darf nicht allein auf Rechnung seines Alters gesetzt werden. Welch gewaltiges Feuer, welch eminente künstlerische Kraft und Intelligenz noch in dem fast Hundertjährigen glühte, beweist die nur wenig frühere Dornenkrönung der Münchener Pinakothek, in deren mit rapiden Pinselhieben aufgebauten Szene die Faust des Meisters in höchster Potenz zu spüren ist. Aber wieder bleibt die wuchtige Malerei ohne räumliche und formale Ausdruckskraft und kommt über die Festlegung der breit gezeichneten linearen Umrisse nicht hinaus. Daraus resultiert nicht nur die Ausdruckslosigkeit der in schweren schmutzigen Farben summarisch angedeuteten Formen, sondern auch eine starke Vernachlässigung der klaren kompositionellen Fassung der Szene. Dieses doppelte Versagen wird besonders deutlich in den Architekturformen, deren zeichnerische Raumwirkung aufgehoben ist durch die allzu summarische Malerei, während zugleich jede Möglichkeit fehlt, die Formen durch die Farbe auszudrücken. Genau so unerklärbar bleibt auch das Wo, Woher und Wohin der von den Geisslern gehandhabten Stöcke, deren wirre Kreuzungen nur gleichmässig übereinandergelegte Pinselstriche der gleichen Farbe sind; und dasselbe Resultat zeigt die Malerei der Treppenstufen, die ebenfalls ohne jedes räumliche Hintereinander als im Ton genau sich wiederholende Streifen übereinanderhängen. Dass schliesslich auch die dunkelbrennenden Kerzen des über der Szene hängenden Kronleuchters, der so gewaltsam energisch hingehauen scheint und jedenfalls eine grossartig erfundene Verstärkung des unheimlich düstern Stimmungsgehalts der Figurenkomposition bedeutet, nicht die geringste Lichtwirkung haben, braucht nach allem kaum erwähnt zu werden.

Für die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung sind gerade solche Werke von grösster Wichtigkeit, weil sie der bildenden Kunst immanente Triebe zur steten Weiterbildung der Probleme der Form und der Art zu sehen am schärfsten dokumentieren. In der Malerei besonders, wo die Einheit der Bildwirkungen immer nur durch ein exclusives Betonen und Konzentrieren bestimmter stark gesehener und zusammengehöriger Ausdruckswerte der Erscheinungen erzielt werden kann, zeigt sich hinter jeder

fertigen Lösung eine neue Möglichkeit, lauert hinter jeder kaum gewonnenen Sicherheit schon wieder ein neues Rätsel. Deshalb werden Künstler mit solchen Uebergangstendenzen besonders wichtig für eine zusammenfassende Kunstbetrachtung; deshalb auch bekommt z. B. für das Ende des 19. Jahrhunderts das unvollkommene Werk eines Hans von Marées seine alles überragende Bedeutung. So ist auch in den letzten Werken Tizians sichtlich das ganze Wollen auf neue Ziele eingestellt und darüber die Bildeinheit des seitherigen Stils nicht mehr erfüllt, ohne dass doch die Ausdrucksformen eines neuen Stils schon gefunden wären. Und von hier ausgehend regt sich die kritische Reflexion des Beschauers, der, sobald ihm die Werke der Kunst keine Erzählungen mehr, sondern vor allem Augenerlebnisse sind, an sich vor einem geschlossenen Bild jedweden Stils keine Möglichkeit und auch gar nicht die Absicht hat, stilistische Beschränkungen als solche zu empfangen.

Die letzte Entwicklung der Malerei der Renaissance wird gewöhnlich unter das Zeichen eines Verfalls der künstlerischen Kräfte gestellt und dieser bequeme Gedanke wird gestützt mit Gründen, die dem Gebiet kulturhistorischer oder psychologischer oder soziologischer Betrachtungsweise entnommen sind. Solche Anschauungen zu revidieren, sollte nichts mehr Anlass sein als eine Erscheinung wie Tizian. In seinem fast ein Jahrhundert umfassenden Leben ist trotz der innerhalb des Individuums stetig zunehmenden Vertiefung und Bereicherung der künstlerischen Kräfte Anfang, Blüte und Verfall der venezianischen Malerei enthalten. Dabei steht Tizians Lebenswerk in seiner Gesamtheit so deutlich als das Schaffen irgend eines andern genialen Grossmeisters nicht etwa unter dem Zeichen momentaner Inspiration, sondern einer immer reifer und bewusster werdenden künstlerischen Intelligenz in der Verwendung der formalen Bildmittel. In der Art der Gestaltungsprinzipien also, und keineswegs bloss in der Qualität der eingesetzten Kunstkraft ist in erster Linie der Keim des Verfalls der venezianischen Malerei zu suchen. Denn dass ihr Kräfteeinsatz in seiner Gesamtheit eher ein gesteigerter war, beweisen Erscheinungen wie Tintoretto und Veronese zur Genüge!

3.

Es ist als hätte der junge Tintoretto, als er nach kurzer Tätigkeit bei Tizian dessen Atelier verliess, ihm und den Venezianern zeigen wollen, was es eigentlich bedeutet zu „malen"; was es heisst, mit Farbe und Pinsel umzugehen; und dass man in Wahrheit nur mit den Mitteln der Farbe alles darstellen könne: Form und Raum und Luft und Licht. Zugleich musste die Tendenz nach Steigerung der szenischen Natürlichkeit, welche die venezianische Kunst sowieso beherrschte, in diesem erdverhaftet sinnlichen Temperament stärker als je sich ausprägen; sie richtete sich bei ihm in erster Linie auf die Ausgestaltung der Wirkungen, welche eine real gedachte Beleuchtung ergeben musste. Neben einer seinem Meister an rascher, in strenger Selbstsucht geschulter Gestaltungskraft unbedingt überlegenen Begabung setzte Tintoretto zur Erreichung seiner Ziele einen verzehrenden Tätigkeitstrieb ein; und so gewaltig sich auch, von der Landschaft ausgehend, unter Tizian die venezianische Anschauung über figürliche Komposition verändert hatte, noch einschneidender sollte. Tintoretto in organischer Fortsetzung dieses Entwicklungsganges die alten Bildbegriffe mit den Tendenzen einer auf natürlich bewegte, in Luft und Licht in ungehemmtem Tiefraum existierende Lebens- und Landschaftsdarstellung ausgehenden Malerei durchdringen.

Des jungen Tintoretto Landschaftsmalerei stand naturgemäss zunächst unter dem Zeichen Tizians. Aber gleich in seinen ersten landschaftlich bedeutenden Bildern bringt er gegenüber der traditionellen Vielfigurenerzählung, an Michelangelo geschult, durch die Beschränkung auf wenige, monumental gedachte, knapp umrahmte Figuren eine neue Anschauung in die venezianische Kunst, die einen grossartigen Vorstoss bedeutet zu einer viel mehr von den Bedingungen der Form als den Forderungen illustrierender Erzählung des Inhalts ausgehenden Malerei. Noch ist auf dem Sündenfall und auf Kains Brudermord der Akademie Venedig die Landschaft nichts als eine schwungvolle Dekoration, eine für die Figuren komponierte und von ihnen ausgehende Folie; ihr rostbraun dunkler Einheitston gibt den besten Grund für die in dem warmen Gold spezifisch venezianischer Koloristik leuchtende Fleischfarbe; und der nackten Figuren monumentale

Silhouettwirkung wird ganz im Sinne dekorativer Wandkomposition nirgends durch betonte landschaftliche Tiefenführungen verletzt. Dieselbe starke, mit wenigen, knapp umrahmten, von Licht und Schatten warm umspielten Vordergrundsfiguren erreichte Bildeinheit haben aus Tintorettos späterer Zeit die Wandkompositionen im Anticollegio des Dogenpalastes, das Konzert und die Rettung der Dresdener Galerie, vor allem aber die Susanna des Louvre, deren Landschaftsdarstellung mit derjenigen der beiden Galeriebilder der Akademie eng verwandt ist. Der Landschaftsstil dieser Werke bedeutet wie gesagt im wesentlichen die dekorativ gesteigerte Weiterführung des bei Tizian, vor Allem in dessen Spätbild Jupiter und Antiope Vorgebildeten. Für die glückliche Monumentalwirkung aller dieser Bilder ist ferner bezeichnend, dass Tintoretto damals von der Wandkunst kam, dass er gleich Giorgione und Tizian als erste grössere Aufträge die Bemalung von Palastfassaden übernommen hatte. Erst seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts war die Freskomalerei in Venedig aufgekommen, ohne dass von ihr mehr als kaum erkennbare Spuren sich hätten erhalten können. Die rasche und entschiedene Wandlung nun zu den Tendenzen der Tafelmalerei, die Tintoretto in der Folge durchmachte, kann nichts schärfer bezeichnen als der Vergleich seines zweiten, wesentlich später entstandenen Susannenbildes der Wiener Galerie mit jenem ersten im Louvre.

Neben dem Markusbild der Brera ist die Wiener Susanna das wichtigste Beispiel, wie sehr den Meister jetzt, weit über Tizian hinausgehend, die impressionsgemässe Auflösung der landschaftlichen und figürlichen Bildelemente in realer Einheitsbeleuchtung beschäftigt. Die nackte Frauenfigur sitzt im freien Licht des offenen Parks ganz im Vordergrund eines in starker Perspektive bis in die fernsten Bildtiefen führenden Laubgangs. Durch die schräg einfallende Sonne wird sie zu einer weissen überlichteten Körpermasse zusammengefasst, deren Formeindruck zunächst nur die Umrisse bestimmen. Die Tiefenführung des Laubgangs wird verstärkt durch eine dichte Rosenhecke, die als nahezu direkt verkürzte Kulissenwand das Bild in zwei Teile von ungleicher Grösse trennt, mit einer brutalen Energie der malerischen Vereinfachung und Verkürzung, die an des späteren Liebermann

verletzende Wirkungen erinnert. Zu ihrer Rechten ergibt sich in der Vordergrundsfigur der Susanna mit dem Laubgang dahinter ein in sich geschlossenes Bildmotiv mit gesonderter Tiefenführung; und als neue, stark betonte, jedoch unmöglich gleichzeitig sehbare Augenanziehung eröffnet sich im linken Bildviertel ein Seitenblick auf den offenen Garten. Von dort aus bemüht sich der Eine der neugierigen Alten, ganz im Vordergrund des Bildes, unter dem Schutze der Rosenwand zur Susanna vorzukriechen; und beachtenswert ist nun, dass der lineare Zusammenhang dieser beiden Vordergrundsfiguren ohne die trennende Tiefenführung der Landschaftssituation in sich kompositionell vollkommen klar und von glücklichster dekorativer Wirkung wäre. Aber wiedereinmal führte ein erster Versuch impressionsgemässer Gestaltung der Landschaft in Verbindung mit einer traditionell bedingten Figurenerfindung notwendig zu völliger Zersplitterung des Gesamteindrucks, wenn auch jetzt nicht mehr wie auf frühvenezianischen Bildern die Ursache in jener naiven Buntheit gesucht werden darf, mit der damals die Figuren der Landschaft eingefügt waren. Dieser primitive Konflikt war nach Tizian kaum mehr denkbar. In der Wiener Susanna sind die aufdringlichen Tiefenführungen und die isolierten Lichteffekte einer mit viel moderneren Mitteln arbeitenden Landschaftsdarstellung die zerstörenden Bildelemente. Einen relativ einheitlichen Eindruck haben überhaupt nur Teilstücke des Bildes wie die am Wasser sitzende Frauenfigur und ihre unmittelbare Umgebung, während das als Landschaftsszene zusammengefasste Ganze ein nach den verschiedensten Seiten zerrissenes und zerfahrenes Konglomerat verschiedener Augenführungen darstellt. So sind z. B. im Vordergrund die Toilettegegenstände mit zeichnendem Pinsel und starkem Detailinteresse abgeschildert, und zugleich zieht in derselben Richtungslinie das aufdringliche Licht des Hintergrunds das Auge an, in dem vor sonnenhellen Gartenwänden dünne Parkbaumstämmchen zu einer flimmernden Impression verschwimmen. Und schliesslich darf als Letztes nicht übersehen werden, dass trotz aller scheinbaren Modernität der Landschaft die farbige Gesamthaltung unverkennbar in der überlieferten Koloristik befangen bleibt.

Dieses Gebundensein an eine entwicklungsunfähige Tra-

dition, welches selbst die scheinbar ganz anarchistischen Werke Tintorettos bis zu einem gewissen Grad kennzeichnet, musste im weiteren Verlauf seiner Entwicklung notwendig lähmen, was an Neuem in ihm nach Ausdruck drängte. Diese neuen Tendenzen werden der manierierten Weiterführung überkommener Stilelemente verworren untermischt, und als Schlussresultat ergibt sich ein vollkommenes Versagen Tintorettos, der mit dem rohen Handhaben einer routinierten Schreibgewandtheit endet. Dieser heissblütige, nervös überreizte Mensch ging den Gestaltungsbedingungen der Impressionismen, die er als neue Erkenntnisse mit explosiver Gewalt in die Welt schleuderte, so wenig auf den Grund, dass er sich bei der Ueberfülle seiner Bildeinfälle in Bälde in sich selbst verzehren musste. Es lässt sich kaum ein grösserer Gegensatz denken, als der zwischen dieser Wiener Susanna und dem tizianischen Venusbild der Tribuna, wo eine überlegene künstlerische Intelligenz ein viel weniger originales Talent zur höchsten und reinsten Produktion emporsteigert. Am meisten entwicklungsunfähig war von vornherein Tintorettos Stellung zur Farbe. Er selbst sagte einmal, die schönsten Farben seien ihm Schwarz und Weiss, denn die erste gebe durch Tiefe der Schatten den Figuren Kraft, die andere die plastische Form. Den Hauptwert legte er auf die Zeichnung und diese in ihrer perspektivisch möglichst betonten Wirkung zu unterstützen, dient ihm die Farbe vor Allem. Aus dieser seiner Anschauung resultiert auch seine Stellung zur Landschaft ganz klar. Diese setzt gerade höchste Nuancierung und Verlebendigung der Farbe voraus und sucht die zeichnerische Tiefenwirkung auszulöschen in der malerischen Flächenwirkung der Impression. Es ist dafür besonders bezeichnend, dass der reine Impressionismus, als er, von der Landschaft ausgehend, zu Beginn des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts endlich sieghaft durchgedrungen war, schon nach einer einzigen Generation von einer Malerei abgelöst wurde, deren Bestreben darauf ausging, gerade die unmalerischen Schwarz-Weiss-Elemente der alten erzählenden Bildkunst immer konsequenter auszuschalten und mit der immer stärkeren Synthese der impressionistisch zusammengefassten Form auch die der Farbe aufs Höchste zu steigern.

Die Wirkungsbedeutung aller Landschaften Tintorettos, auch seiner ganz naturalistisch bedingten, wird durch diese seine Stellung zur Farbe bestimmt. Selbst Bildsituationen, die durch eine so aussergewöhnliche, scheinbar so ganz impressionsgemässe Erfindung frappieren, wie die Anbetung der Hirten in der Scuola di San Rocco (wo die Madonna im Dämmerlicht eines Heubodens ruht: unter ihr das Stallvieh, über ihr der Durchblick in die ruinösen Balken des Dachgiebels), stehen unter dem Zeichen dieses pseudoimpressionistischen Bühnenrealismus, der sich ganz unverschleiert in der dekorativen Landschaftskulisse der Flucht nach Aegypten (gleichfalls in der Scuola di San Rocco) enthüllt. Eine in Schwärzen ertrinkende Malerei bezeichnet den farbigen Eindruck dieser Werke, die, wenigstens soweit der Umfang ihres Sehfelds noch im Sinne des frühen Tintoretto beschränkt ist, von schlagender Einheitswirkung sind. Aber auch diese versagt, wo Tintoretto für vielfigurige Szenen eine panoramatisch weite Landschaft braucht, wie in dem grossen Wandgemälde mit der Verehrung des goldenen Kalbes in S. Maria dell' Orto und in der mächtigen Leinwand im Chor von S. Giorgio maggiore, welche die Mannalese darstellt. Die realistisch bedingte Bühnenlandschaft und das realistisch bedingte Figurentheater dieser Werke nimmt recht eigentlich den Dekorationsstil der schlimmsten Historienmalereien des 17. und 19. Jahrhunderts voraus.

Alle Grössen und alle Schwächen Tintorettos sind gleichsam im Auszug in seinen Markusbildern enthalten. Noch ist in dem Bilde der Akademie, dem Frühsten, das die Befreiung eines Sklaven durch den H. Markus darstellt, die Energie seines Pinselstrichs und die Ausdruckskraft seiner leuchtenden Farbe auf der Höhe; diese Bewegungen und Verkürzungen, diese Gewänder und Faltenwürfe sind noch keine auswendig gekonnten, routiniert angewandten Gesten und Draperieen wie in seinen späteren Dekorationen, wie vor allem auch in so vielen Werken Veroneses. Bemerkenswert ist die Neuheit der Landschaftsbehandlung, besonders der sonnigen Gartenfassade des Hintergrunds. Doch derselbe Impressionsrealismus steigert sich in anderen Bildpartieen zu peinlich wirkenden Uebertreibungen und diese sind die Ur-

sache, dass die in gewaltigen Rhythmen schwungvoll zusammengefasste Figurenkomposition doch nicht als ein geschlossenes Ganzes zur Geltung kommen kann. So reisst vor allem der vom Himmel fallende Heilige das Bild rettungslos auseinander; unwillkürlich erinnert man sich vor dem platten Naturalismus dieser Figur, dass Tintoretto in solchen Fällen die Verkürzungen an Modellfiguren studierte, die er an die Balken der Decke hängte. Von den Markusbildern im Palazzo Reale zu Venedig stellt das Erste die Rettung eines Saracenen aus dem Schiffbruch dar: eine Theaterlandschaft mit sturmgepeitschten Meereswogen und düstern Wetterwolkenballen, wie sie kein moderner Historienmaler pathetischer erfinden könnte. Auch der Eindruck der Entführung des Leichnams des H. Markus ist gegenüber dem Markusbild der Akademie durch die Betonung naturalistischer Landschaftsdarstellung bestimmt: die Figurenszene spielt im Vordergrund eines schmalen und langen Platzes von brutaler Tiefenführung, deren Linienzwang noch durch den blitzerleuchteten Gewitterhimmel des Hintergrunds gesteigert ist. Aber schlimme Effekte solcher Art sind in dem letzten Markusbild der Brera durchaus vermieden, dessen Raumperspektive in ihrer grandiosen Geschlossenheit zu den eindrucksvollsten und merkwürdigsten Ueberraschungen italienischer Malerei gehört. Nur dieses einzige Mal hat Tintoretto mit seinem neuen Landschaftsnaturalismus eine wahrhaft monumentale Bildeinheit erreicht; in dieses eine Werk scheint er alles gegossen zu haben, was je an neuentdeckten Gestaltungsmöglichkeiten sein Inneres erregte; und zugleich all seine überbrausende Blutswärme, all sein hypernervöses Temperament. Und wenn man auch den Komplikationen der Lichtführung und der figürlichen Beziehungen im Einzelnen nicht allzu genau auf die Spur gehen darf, bleibt doch die Impressionskraft des Ganzen eine ausserordentliche. Vor dem Tintoretto der Brera versteht man wie vor keinem andern Werke des Meisters, welch tiefgehende Bekräftigung eigener Intentionen einem Velazquez diese Kunstweise geben musste. Ja die dem spanischen Grossmeister zugeschriebenen Begeisterungsworte über Tintoretto könnten unmittelbar vor dem Mailänder Markusbild entstanden sein: „. . . So gross ist die Kraft der Farbe

und die Anordnung der Perspektive, dass der Beschauer glaubt, man könne da eintreten und herumgehen auf dem mit verschiedenfarbigen Platten belegten Boden, durch deren Verjüngung die räumliche Tiefe so gross erscheint. Zwischen den Gestalten scheint die Luft zu zirkulieren. Das ist Wahrheit, nicht Malerei." — Aber wie bei dem venezianischen Bilde weicht auch hier die Ueberraschung nur allzubald einem peinlichen Gefühl für den unkünstlerischen Naturalismus des Bildganzen, dessen Realität zwar mit bewundernswerter imitativer Geschicklichkeit erreicht ist, aber nichts weniger als die geschlossene Neuschöpfung einer einheitlichen künstlerischen Vorstellung bedeutet. Gerade wenn man sich vor dem Tintoretto der Brera ein so eminent künstlerisches Werk wie etwa die Edelfräulein des Velazquez ins Gedächtnis ruft, wird sich der sinnlich-geistige Erkenntnisprozess dieser für jegliche Kunstgestaltung wichtigsten Unterscheidung rasch befestigen. Die Unklarheiten der Figuren- und Beleuchtungs-Konstellation des Mailänder Bildes, so glücklich sie auch versteckt sind, lassen doch bald die Methode Tintorettos ahnen, die Licht- und Tiefenführung solcher Situationen mittels drapierter Wachsmodelle zu studieren, die er in tiefe, mit Seitenfensterchen versehene Holzkästchen stellte. Diese Methode erklärt auch die vor der Impressionskraft des Brerabildes immerhin schwer verständliche Tatsache, dass Tintoretto späterhin in scheinbar derselben Manier nur noch tote Dekorationen schaffen konnte.

Der Trieb nach natürlicher Gestaltung, d. h. nach Einbeziehung des Naturbildes in die Figurenerfindung, aus dem Tintoretto die verderblichsten Konsequenzen gezogen hatte, geht in immer erneuten Aeusserungen durch bis in die letzten Phasen der Malerei Venedigs. Das entscheidende Mittel zur Erreichung der Bildeinheit wird immer bewusster nicht mehr im lineartektonischen Zusammenhang der Figuren und Gruppen gesucht, sondern in deren Eingliederung in eine grossgefügte Landschaftsdekoration. Tintorettos Sucht nach brutalen Tiefenführungen wurde dabei zumeist vermieden; die Kunstkultur eines Giorgione und Tizian war so schnell nicht auszulöschen. Viel mehr als Tintoretto wusste Veronese die Landschaft im Sinne der Wandmalerei zu verwenden; sein barmherziger Samariter in Dresden ist dafür ein

typisches und formal vielleicht das höchststehende Beispiel; die grosse Walddekoration, scheinbar ein selbständig durchgeführtes Naturmotiv, ist doch nur von der Figur aus erdacht und als deren kompositionelle Folie entstanden. Die grossen palladianischen Architekturmotive, welche in barocker Umbildung Veroneses Gastmähler beherrschen, dienen ganz denselben Zwecken wie die hochgeführten Waldstämme des Dresdener Bildes; ja die Bildeinheit und strahlende Wirkung jener Wanddekorationen ist im Grunde nur durch ihre landschaftlich gedachten, in Licht und Luft mit den Figurengruppen verbundenen Architekturkulissen erreicht. Und gerade weil Veronese wohlweislich auf jegliche realistische Betonung dieser Landschaftselemente im Sinne Tintorettos verzichtet, werden sie der bedeutungsvollste Faktor der Monumentalwirkung und nur die aussergewöhnlichen Bilddimensionen und das unwillkürlich auf die Figurenszene sich konzentrierende Interesse verschleiert dem naiven Beschauer diese ihre Rolle. Der Gegensatz einer hier zum Tafelbild dort zum Wandbild hin sich entwickelnden Kunstauffassung enthüllt sich so schroff als möglich, wenn man sich vor den in reliefgleicher Fernbildeinheit breit entwickelten Gastmahlarchitekturen Veroneses an das Interieur von Tintorettos Hochzeit von Kana in S. M. della Salute (von 1561) erinnert. Dort glaubt man die photograpische Aufnahme eines realen Vorgangs zu sehen, dessen stark betonte Tiefenentwicklung die kassettierte, schwer auf der Figurenszene lastende Balkendecke, deren Wirkung gleichsam einen Gegenpol zu den luftigen hochragenden Säulen der Louvrekomposition Veroneses bildet, in peinlichster Weise verstärkt. Neben den Bildern des Louvre enthüllt sich besonders in Veroneses kompositionell durchdachtester und formal solidester Arbeit, der in der Londoner Nationalgalerie befindlichen „Familie des Darius vor Alexander" seine Methode etwas deutlicher: die in grossen Gruppen breit zusammengefasste Vordergrundsszene ist in ein lichtes Dunkel, gleichsam in Wolkenschatten, gesetzt, und hinter dieser kompakten, summarisch gegliederten Figurenmasse alle Helligkeit auf die obere Bildhälfte d. h. auf den Himmel und insbesondere auf den in mattem Weiss schimmernden Architekturgrund konzentriert. Es ist höchst frappant, welch einheitlich

verbindende Licht-Luftwirkung Veronese damit in seinen besten Werken erzielt. Das Londoner Bild spinnt diesen Hauptakkord durch intim gesehene Einzelmotive und durch dekorativ vereinfachte, jedoch trotzdem zwischen Vorder- und Hintergrund unendlich fein vermittelnde Farben- und Lichtwerte in höchst anregender Weise aus; fast durchgehends ist dieses Werk erfüllt mit malerisch impressionsgemässen Werten, wie sie das Louvrebild der Hochzeit von Kana gleich herrlich nur etwa in den lichterfüllten Speisestilleben der seitlichen Tischflügel, besonders des linken, brachte. Veroneses Interesse für landschaftliche Wirkungen, insbesondere für den Tonreichtum der Atmosphäre, findet noch deutlicher auf manchen kleineren Werken mehr oder weniger verhüllten Ausdruck; als eine seiner wirkungsvollsten Abendwolkenstimmungen sei der Himmelsausblick auf den „Jüngern von Emmaus" des Louvre genannt, einer grösseren, übrigens schwachen Figurenkomposition; wie interessant diese seine Luft- und Wolkenmalerei auf kleinformatigen Figurenbildern auch die koloristische Gesamthaltung umwandelt, dokumentiert vielleicht am schlagendsten die tonschöne Kreuztragung des Louvre.

So sehr ist die venezianische Malerei des späteren 16. Jahrhunderts mit landschaftlicher Anschauung durchtränkt, dass man sich kaum darüber wundern kann, jene ihre auf wenig Namen beschränkte Nachblüte im 18. Jahrhundert fast ganz unter dem Zeichen der Landschaft stehen zu sehen. Die Stärke, mit der nun aus dem Werke Canalettos und Guardis vereinzelte Aeusserungen den Landschaftsimpressionismus des 19. Jahrhunderts vorausdeuten, rechtfertigt die Einbeziehung ihrer Namen in diese Studie. Während Antonio Canales Malerei im Anfang unter dem Zeichen photograpisch scharfer Vedutendarstellung, diejenige Guardis unter dem Zeichen dekorativer Flüchtigkeit steht, erhebt sich der Erste in den beiden venezianischen Ansichten der Uffizien und vor allem in der grossen Londoner Kanallandschaft mit der Steinbauhütte bei strengster Einzeldurchfühlung doch zu einer die Formen mit flüssigem Pinsel impressionsgemäss vereinfachenden und zusammenfassenden Luft-, Licht- und Sonnenmalerei. Und Guardi führt, sobald er nur (selten genug) seine virtuose Pinselflüchtigkeit mit fester Anschauung durchtränkt und

überwindet, noch weit über Canaletto hinaus. Bilder wie Guardis Ballonaufstieg im Berliner Kaiser Friedrich-Museum und insbesondere sein Gondoliere des Mailänder Museums Poldi Pezzoli mit seiner unvergleichlichen Lagunenlandschaft stehen durch die schlagenden impressionistischen Reize ihrer Fleckenwirkungen und vor allem durch die verblüffende Modernität ihrer Bildausschnitte ohne Beispiel da in der Vorgeschichte der modernen Landschaft.

Diese reine Landschaftskunst, der Venedigs Malerei im Laufe des 18. Jahrhunderts ihre letzte Blüte verdankte, hatte schon zu Veroneses Zeiten, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, im Anschluss an Tintoretto wichtige Belebungsversuche in den Tier- und Hirtenstücken der Bassanis gefunden. Aus dieser Künstlerfamilie geht besonders Francesco Bassano abermals energisch auf Eroberung intimerer Landschaftswerte aus, ohne doch von einer traditionell bedingten Farbenskala und einer stilistischen Rhythmisierung der dem Naturbild eingefügten Figuren abgehen zu können. Durch diesen überlieferten Kolorismus scheitert er mit Notwendigkeit, sobald er über eine gewisse dunkle, sehr begrenzte Tonskala hinausgehen will zur Wiedergabe lichterer Natureindrücke. Die reichhaltige Bassanokollektion des Wiener Hofmuseums gibt in vollständigster Weise einen Begriff sowohl der guten als der schlechten Leistungen der Schule. Für die glückliche Gesamtwirkung, die in vereinzelten Werken erreicht wird, ist neben einzelnen Wiener Bildern auch die Paradieslandschaft der Galerie Doria in Rom ein gutes Beispiel. Dort ist eine dunkle von Dämmerlicht erfüllte Waldlandschaft in saftiger Malerei farbig sicher zusammengehalten und im einzelnen merkwürdig intim durchgefühlt, wie neben den Tonwerten matter weisslicher Lichtstreifen am Horizont auch die gut beobachteten Lichtreflexe auf den Blättern bezeugen. Die durch scharfe Beleuchtungseffekte hervorspringenden, doch glücklich einkomponierten Figuren verraten noch deutlicher als die Farbengebung den Einfluss Tintorettos. An dieser Stelle mag auch der Tizianschüler Lorenzo Lotto genannt sein; er schuf gelegentlich überwiegend landschaftliche, doch immer durch den traditionellen, spätvenezianischen Stil dekorativ bedingte Tafelbilder, von

denen die Hieronymusbildchen im Louvre und im Palazzo Doria mit ihrer romantischen Wald- und Felsenlandschaft die wertvollsten sind.

Im übrigen erschöpfte sich die letzte venezianische Malerei ganz in grossen, raumschmückenden Aufgaben. Die Innenräume des Dogenpalastes wurden gefüllt mit Wand- und Deckenbildern, deren Existenzberechtigung oft ebenso zweifelhaft ist wie ihre künstlerische Qualität. Von allen diesen Bilderreihen bleiben schliesslich als einzige feste Erinnerung die erwähnten Tintorettos des Anticollegio im Gedächtnis haften. Aber um das Niveau zu bezeichnen, zu dem der Wandmaler Tintoretto schliesslich herabsank, genügt es, das Paradies im Sala del gran consiglio zu nennen. In gleicher Weise bedeuten auch die von Veronese und seinen Schülern ausgeführten Wand- und Deckenbilder das völlige Versagen der venezianischen Malerei. Eine ganz ausgeschriebene Hand füllt die Teilfelder der architektonisch gegliederten Decken in schiefen Perspektiven mit illusionaren Durchblicken, mit Figuren, die auf Wolkenpolstern thronen und die nur noch aus Knochenbrüchen ohne Ende zu bestehen scheinen. Aehnlich wie bei den Ausmalungen von Kirchenkuppeln wird auch hier den Intentionen des Architekten in unsinnigster Weise durch raumillusionäre Effekte entgegengewirkt. Und wie sehr dieser Malerei über dem vergeblichen Bestreben, mit der koloristischen Valeurkunst des Tafelbilds dekorativ wirkungsvolle Wandbilder zu gestalten, allmählich auch die Fähigkeit zeichnerisch solider Formengebung verloren ging, dokumentieren auf's eindrucksvollste die manierierten Portraitserien des späten Tintoretto, Veronese und ihrer Schule (venezianische Akademie) in ihrer handwerklichen Oberflächlichkeit. Deshalb musste genau wie das Deckenbild auch das Wandbild jegliche Wirkung versagen. Veroneses „Raub der Europa" bildet den grössten Gegensatz zu Tintorettos glücklichen Dekorationen im Anticollegio. Die in möglichster Natürlichkeit lebhaft bewegten Figuren sind einer in spielerischen Kulissenformen breit und ausführlich erzählten Landschaft in realen Grössenverhältnissen ein- und untergeordnet, wodurch jener rokokohafte Eindruck entsteht, der den Vorgang wie ein scherzhaftes Theaterspiel auf einem Watteau'schen Liebesfeste erscheinen

lässt. Was aber in kleinem Tafelbildformat reizvoll wäre, versagt als eine der Wandgliederung eingefügte Dekoration naturgemäss jegliche Wirkung. Wie bei den noch ausgeprägter unter dem Zeichen des Tafelbilds stehenden Dekorationen der späteren Rokokomalerei sind auch hier die Tafelbildwerte einer viel mehr intim malerisch als monumental linear gesinnten Kunstkultur auf die raumschmückenden Aufgaben übertragen.

In solchen Perioden scheint die Wandmalerei ihre auf eigenen Wirkungsgesetzen begründeten Möglichkeiten nicht mehr finden zu können. Für Venedig gibt dafür überdies ein Kunstgebiet schlagendes Zeugnis, das immer und ausschliesslich im Dienste des Raumes stand. Der ungeheure Kontrast, der zwischen den strengen, erhaben feierlichen Mosaiken von San Marko aus dem 10. bis 12. Jahrhundert und den banal illustrativen Mosaikentwürfen des späten 15. und des 16. Jahrhunderts besteht, zeigt vielleicht am schärfsten, wie sehr durch den Verlauf der geschilderten Entwicklung die Malerei zur sinngemässen Lösung raumschmückender, von der Architektur abhängiger Aufgaben unfähig geworden war. Vor San Markos Hochaltar wird man inmitten der unvergleichlich eindrucksvollen Pracht architektonischer und bildnerischer Einheit resigniert erkennen, welche gewaltige Gesamtkultur der neuen Sonderentwicklung der Malerei aufgeopfert werden musste. Doch diese Erkenntnis wird weniger schmerzlich, wenn man sich klar wird, wie sehr der Charakter des Innenraums durch ein prachtvoll emporgeblühtes Kunsthandwerk sich gewandelt hat, das die reiche architektonische Decken- und Wandgliederung der Zimmer zu einer fertigen und geschlossenen Einheit ergänzt. Gemächer dieser Art verlangten zunächst nach einer dem formalen Stand des zeitgenössischen Tafelbilds entsprechenden Wandkunst als dem im Sinne ihrer Möbeldekoration einzig organischen Schmuck und späterhin immer konsequenter nach reiner Tafelbildkunst selbst, während der moderne Geist in Räumlichkeiten grossen Masstabs zu Gunsten streng geschlossener Vollwirkung der Architektur mit der den jeweiligen Zwecken dienenden Ausstattung gerne auf bildnerische Erzählungen verzichtet oder lieber die Plastik am Werke sieht.

c) Rom.

1.

Von den Freskencyclen der Florentiner stammen gerade die köstlichsten vielfach von Autoren, denen die unbedingte Erforschung der realen Einzelheiten der Erscheinungswelt sicher nicht das Wichtigste war. Wie sich ihnen für die Bewegungsmotive und für die Gewandbehandlung allmählich ein bestimmtes Grundschema herausbildete, das sich innerhalb der Werke des gleichen Künstlers häufig wiederholt, so schien auch eine bestimmte Kompositionsweise gleichsam in der Luft zu liegen, die bewusst oder unbewusst im wesentlichen die Prinzipien der antiken Wandmalerei rekapitulierte. Man erzählte gerne in teils durchlaufenden teils bildmässig gegliederten Streifen, welche der Beschauer in behaglicher Ruhe sich durchsieht. Man ordnete die Figuren wesentlich in einer einzigen Vorderschicht an; bald gelockert und bald gruppenweise zusammengenommen; und unter sich in gefälligen, oft in symmetrische Beziehungen gebrachten Rhythmen verbunden, die ebenfalls allen gleich geläufig waren. Man hütete sich, die panoramatische Breitenentwicklung der Vordergrundszenen durch allzustarke Tiefenbetonung des Raums oder der Landschaft in ihrer Reliefwirkung zu zerstören und wusste die Landschaft den Figuren vortrefflich als gemeinsamen Fernbildeindruck einzugliedern.

In Masaccios „Vertreibung" fand diese Kunstweise, die in ihrer Art und in engbegrenztem Sinne wohl eine impressionistische [1]) genannt werden kann, ihr klassisches Vorbild, das zugleich in starkem Gegensatz steht zu den linearperspektivisch realen Raumgestaltungen eines Uccello und Castagno. Diese zwingen den Beschauer mit Entschiedenheit zu detailliertem Durchfühlen der Tiefenentwicklung und der Einzelformen, worüber ein einheitlicher, dem Auge mühelos zufliessender Gesamteindruck notwendig verloren gehen muss.

Die Umwandlung stark empfundener Tageseindrücke, die dem heiteren und grossen Sinn in überquellendem Reichtum zuströmten, in eine leichtflüssig zu gestaltende Formenwelt schien

[1]) Hildebrand, Zum Problem der Form, II.

sich jenen liebenswerten Meistern sinniger Erzählungskunst fast mühelos zu ergeben. Aber so unmittelbar die Fresken Fra Angelicos, die Pisaner Herrlichkeiten Gozzolis, die Bildreihen des Ghirlandajo eine Fülle reinster Genusswerte darbieten, braucht man doch nicht zu übersehen, dass die Formensprache aller dieser Meister (so auch später des Lombarden Luini) eine formal wenig eindringliche, fast handwerklich bedingte ist, mit welcher z. B. einem Ghirlandajo die Erfüllung seines Wunsches, statt ein paar armseligen Kirchenwänden die Mauern von Florenz zu schmücken, gar nicht unmöglich gewesen sein dürfte.

Doch der jeder bildmässigen Kunstgestaltung innewohnende Trieb nach realer Einbeziehung aller sichtbaren Erscheinungswerte (nicht zum wenigsten der landschaftlichen), musste bald auch diese reizende und reinste Blüte florentinischer Kunstübung so oder so zerstören. Und sobald die realistische Durchbildung der Einzelformen einzusetzen begann, wurde in erster Linie die Frage brennend, wie darüber hinaus eine klare, als Gesamteindruck leicht fassbare, das Einzelne organisch verbindende Bildeinheit zu erzielen sei. Von hier aus war der Zwang nach einer neuen Methode, den Bildaufbau zu formen, am stärksten, und hier auch mussten die noch nach den alten Gesetzmässigkeiten arbeitenden Florentiner zuerst scheitern. Gerade in dem Punkte einheitlicher Gesamtwirkung und eigentlich nur in diesem, versagen die Fresken in der Sistina am empfindlichsten, so reizvoll ihre Einzeldurchführung und besonders auch ihre Farbengebung vielfach ist.

Auch für die Wandlungen der Farbe war das Problem der dekorativen Bildeinheit ausschlaggebend. So sehr sich die Freskanten von allem Anfang an zu einer frei koloristisch schmückenden Farbengebung als dem aus der Natur der Aufgabe notwendig sich ergebenden Grundprinzip bekannten, so ungern verzichteten sie doch andererseits auf tonschöne und naturwahre Wirkungen. Dies zeigt sich in den Anfangswerken sowohl der Gesamtperiode als des Einzelnen. In Giottos Paduaner Fresken trifft man inmitten abstrakter Buntheit hie und da bezaubernd intime Farbwirkungen; man denke z. B. an das grüne Gemach der hl. Anna mit den weissen Fenstervorhängen und der diese Farben weich verbindenden Luftstimmung. Auch in den Fresken von Sa Croce

ist es ein Interieur (Predigt in Arles), wo Giotto eine besonders reizvolle Einheit gedämpfter Farben erzielt. Und selbst in den Eremitanifresken des linienstrengen Mantegna gibt es tonschöne Einzelstellen genug von überraschender Einheitswirkung, von anderen früher erwähnten Florentiner Wandbildern ganz zu schweigen.

Aber wenn auch Ghirlandajo in dem Berufungsbild der Sistinafresken in erster Linie durch die Seelandschaft und deren grau gedämpfte Tonschönheit die breite Figurenerzählung zu verbinden weiss, so erwiesen sich diese farbigen Werte von Anfang an doch als nicht stark genug, um den Bildern in ihrem Zusammenhang mit der Architektur eine starke und weittragende Wirkung zu verleihen. Deshalb trugen diese impressionistisch landschaftlichen Bestrebungen gerade durch ihr Versagen wesentlich dazu bei, die Lösung neuer Formen für das Wandbild vorzubereiten, die nun allerdings nur auf Kosten der intimen tonwahren Farbschönheit zu gewinnen war. Am klarsten zeigt dies der Unterschied zwischen Raffaels ersten und den späteren Stanzenbildern. Die lichte harmonische Tonschönheit der Werke der Stanza della Segnatura sucht man weiterhin vergeblich. Und Raffaels überlegenes Genie fasste von den besten Leistungen des vorausgehenden Kunstschaffens alle Wirkungsmöglichkeiten zusammen in diesen Werken, deren inkommensurable Grösse schliesslich nur in der Tatsache dieser Verschmelzung des gesamten Kunstwissens einer langen Kulturepoche zu fassen ist. Wie nun ein Raffael mit dem Problem der Bildeinheit sich auseinandersetzte, zeigen am deutlichsten die unüberschreitbaren Grenzen, die in diesem Punkte einer überreifen Kunst gezogen waren. Deren Entwicklung bis zu der Formenwelt Raffaels und Michelangelos ist aus Wölfflins klassischer Kunst bekannt. Im folgenden soll ausschliesslich das Problem der Bildeinheit, der wichtigsten Seite jeder Kunstgestaltung, angedeutet und ferner versucht werden, darauf hinzuweisen, wie durch die mehr und mehr auch auf das Grossfigurenbild und Fresko übertragenen Kompositions- und Darstellungsprinzipien der Tafelbildkunst schliesslich notwendig eine Erschöpfung der dort gegebenen Einheitsmöglichkeiten eintreten musste. Aus ihr erfolgte nun auch in Rom und Florenz

die allgemeine Hinneigung der Künstler zum Altarbild d. h. zum grossformatigen Tafelbild, das schon durch seine Loslösung von der Architektur und durch seine im Rahmen gegebene Isolierung viel mehr Gelegenheit bot, die jetzt erstrebten, vorwiegend malerischen Mittel zur Bildeinheit zu realisieren.

Unbestreitbar findet Raffael in den Stanzen seine glücklichsten Wirkungen, wo ihm die Wandeinschnitte der Fenster für seinen Bildaufbau ein natürliches Zentrum geben, so dass er dann gleichsam diesen Einschnitt mit Figuren umrahmt, für deren Gesamtführung er eine Linienverbindung als Grundlage nimmt, die dem als oberen Bildabschluss dienenden Kreissegment annähernd parallel läuft. Die jeden Quadratzoll belebende Differenzierung dieses eminent klaren, einfachen und übersichtlichen Bildgerüsts ergibt den Begriff von Genie, der sich uns mit dem Namen Raffael verbindet. Dieses wesentlich lineare Gestaltungsprinzip mit seinen jedes Motiv mit dem nächsten organisch verknüpfenden Augenführungen wird nur ausnahmsweise in der „Befreiung Petri" in seiner tektonischen Klarheit noch gesteigert durch die Aufnahme einer wahrscheinlich im Anschluss an Piero della Francesca entstandenen Lichteinheit. Den bei den Fensterwänden natürlich gegebenen Kompositionsmittelpunkt erschafft sich Raffael bei den Vollbildern in ganz ähnlicher Weise durch starke Betonung des offen und frei gelassenen Bildzentrums selbst. Bei der Schule von Athen und beim Heliodor komponiert er im Halbbogen um einen solchen gross angelegten und motivlich reich ausgebildeten Blickpunkt. Eine verwandte Betonung der Zentralanlage ist in der Disputa gleich deutlich. In allen Werken gleichmässig wiederkehrend findet sich die symmetrische Betonung parallelistischer Bildformen zu beiden Seiten dieses Zentrums, welche der sofortigen Erfassung der Gesamtanlage ausserordentlich entgegenkommt und überdies in zwingender Weise zum vergleichenden Durchfühlen der Einzelanordnung anregt. Mit allen Mitteln ist versucht, dem Beschauer die gedankliche, selbst zu schaffende Verbindung der einzelnen Seheindrücke zu erleichtern, gewissermassen aufzusuggerieren, und so trotz den von einem Bildeck zum andern linear und formal gleichwertig wiedergegebenen Einzelformen einen starken Gesamteindruck zu erzeugen.

Durch diese ganz im Sinne der Wandmalerei erschaffene Einheit wird Raffaels Kunstform der Gegenpol zur impressionistischen Fassung eines Bildthemas, wie sie etwa als reifstes Beispiel des Velasquez Meninas zeigen. Dort ist der Künstler mit allen Mitteln bestrebt, die Bildeinzelheiten einer Gesamtvorstellung unterzuordnen, wie sie bei einer den Bedingungen des naiven Sehens entgegenkommenden Lichtverteilung und Raumdisposition das ruhende Auge mühelos umfassen und aufnehmen könnte. Die Gewöhnung an Einzelformen dieser Art ist denn auch die Ursache, dass es fast nur an moderner Kunst erzogenen Liebhabern auch beim besten Willen oft so merkwürdig schwer fällt, sich in den Stanzen, vor einem der höchsten Kunstwerke aller Zeiten, zurecht zu finden. Wichtig ist nun zu konstatieren, dass auch Raffael sofort die Klarheit seiner Bildwirkungen verliert, sobald er auf die geschilderte strenge Tektonik verzichtet und die ganze Bildszene im Sinne natürlicher Anordnung auflockert. Was schon im „Attila" der Stanzen zu spüren ist, wird noch deutlicher bei den von seinen Schülern ausgeführten Arbeiten, die wie die Konstantinsschlacht mehr als ein gobelinhaft ornamentales Aneinanderreihen von Figurenknäueln nicht mehr geben können. Das stete Auftreten dieser den Wirkungsgesetzen der Wandkunst zuwiderlaufenden Tendenz nach natürlicher Fassung der Bildkomposition ist deshalb als entwicklungsgeschichtliches Moment so bedeutungsvoll, weil die solchen Zielen ganz gemässe Kunstform eben nur in einer impressionistisch bedingten Einheitsformulierung gefunden werden kann.

Doch solange die Begeisterung für das Fresko noch im Wachsen begriffen war, war den Künstlern trotz allen entgegengesetzten Neigungen das Zurückgreifen auf streng tektonische Kompositionsmittel eine gegebene Notwendigkeit. Ein Blick auf die Fresken der Sistina zeigt immer wieder am deutlichsten, wie folgerichtig in diesem Sinne der allmähliche Verzicht auf weitgehende Einzelschilderung besonders der intimeren Landschaftswerte eintrat. Denkt man sich nun in der sistinischen Kapelle zwischen dem Landschaftsstil der florentiner Bildreihen und dem Monumentalstil der späteren Deckenbilder die Formenwelt der Stanzen eingeschaltet, so wird Michelangelos erste Deckenkom-

position, das vielfigurige Sintflutbild mit der ausgesprochenen Raumentwicklung seiner Landschaftssituation, zunächst fast als eine Fortsetzung des alten Weges erscheinen. So war eine klare Bildwirkung besonders auf solche Distanzen unmöglich zu erzielen und jedermann weiss, wie Michelangelo denn auch in der Folge in der Fassung seiner Deckenbilder immer bewusster auf Eingliederung weniger Figuren in ein knapp umrissenes Sehfeld ausgeht, dessen landschaftliche Wirkung mit den allereinfachsten Mitteln erreicht ist. Aber Michelangelo ignorierte deshalb die entscheidenden Auseinandersetzungen der früheren florentiner Freskokunst mit den Fragen der landschaftlichen Dastellung keineswegs; kaum eines anderen Freskanten Farbengebung steht so ausgeprägt wie die seinige unter dem Zeichen einer landschaftlich gesehenen Bildeinheit; ja die reiche Tonschönheit insbesondere der nackten Sistinafiguren ist eine der grössten Ueberraschungen des ersten Kapellenbesuches, da der von Michelangelos florentiner Tafelbild kommende Beschauer gerade solche Werte am wenigsten erwartet.

Zu einer ähnlichen Beschränkung des Sehumfangs der Bildkomposition kommt nun auch Raffael in den Entwürfen für die Teppiche, deren Originalkartons das Southkensingtonmuseum besitzt. Durch die knappe Zusammenfassung der stark in den Vordergrund gerückten Figurenszene erhält er ein viel leichter fassbares Gesichtsfeld als bei den breit entwickelten Gruppenfügungen der Stanzen. Er hat damit zugleich die Möglichkeit gewonnen, auf jenes Einheitsmittel einer zentralen, rhythmisch mit Figuren umrahmten Bildleere zu verzichten, welche übrigens bei ähnlich masstabsgrossen und figurenreichen Aufgaben auch andere Künstler immer gerne verwendet haben. So z. B. Tizian in der Figurengruppe der Pesaromadonna und an ihn anschliessend in ausgeprägtester Weise Veronese in der Gliederung der seine Gastmähler umrahmenden und den Gesamteindruck bestimmenden Architektur; ja selbst bei Velasquez wird man dieses Kompositionsmittel bis zu einem gewissen Grad angewandt finden, wo er einmal ein dekoratives Grossfigurenbild zu schaffen hatte: in der Uebergabe von Breda. Auch Leonardo hat mit der Unterbrechung der langen und langweiligen Vorderansicht seines Abend-

mahltisches durch den zentralen Türeinschnitt sicherlich gerechnet. Was die Teppichkartons betrifft, so kennzeichnet nun die gleiche organische Selbstverständlichkeit und Notwendigkeit mit der bei der Predigt Pauli die Architektur bald stimmführend bald als Begleitungsmotiv der Figureninvention eingegliedert ist, auch die Art der landschaftlichen Darstellung auf dem Fischzug. Ja ein jeder, der zum erstenmal den Originalkarton der Fischzuglandschaft sieht, wird staunen über deren farbige Schönheit, über die in Licht und Luft aufgelöste Ferne des Seehorizonts und seine wunderbare Verschmelzung mit dem wasserdunstigen zartbewölkten Himmel. Die durgehende Treue in der Darstellung der Wasserspiegelung, welche selbst bei den kleinen Figurengruppen des jenseitigen Ufers nicht übersehen ist, zeigt besonders deutlich, wie stark diese Erfindung auf unmittelbaren und wohl erfassten Natureindrücken basiert. Denkt man sich allerdings die Vordergrundsszene aus dem Bilde entfernt, so enthüllt die Landschaft sofort ihren Charakter eines im besten Sinne des Worts bühnenmässigen Panoramas, das keineswegs als eine mit den Figuren zusammengesehene Einheit entstand, sondern in unvergleichlich genialer Weise für sie erfunden ist.

Bei keinem dieser Kartons soll Raffael eigenhändig beteiligt gewesen sein. Und er selbst hat allerdings nur in wenigen Jugendbildern Landschaftsgründe von solch intimer Farbigkeit geschaffen. Von diesen steht durch Eindringlickeit der Durchbildung und Geschlossenheit der Komposition die Landschaft der Wiener Madonna im Grünen obenan. Unter Raffaels florentiner Arbeiten, welche als erste den Einfluss Fra Bartolommeos zeigen, gehört sie zu den frühesten und es ist bezeichnend, dass auch dieses Bild den für florentiner Werke des öfteren aufgezeigten Gegensatz einer auf die farbigen Werte der Naturimpression eingehenden Landschaftsdarstellung zu dem streng linearen Gruppenaufbau und seiner traditionellen Farbigkeit nicht überbrückt, weshalb Raffael in der Folge rasch zum Verzicht auf die Darstellung solcher malerischer Landschaftswerte sich entschloss. Trotzdem er es auch auf dem Wiener Bild vermeidet, ganz konequent auf die impressionsgemässe Darstellung der landschaftsichen Tonwerte einzugehen, die er auf ein mattes Einheitsbraun

herabstimmt, das erst mit den fernsten Hügeln in ein zartes Blau sich wandelt, bilden doch das Rot und Blau des Madonnengewands und die farbige Haltung der Landschaft unvereinbare Kontraste der malerischen Auffassung der Erscheinungen. Denn das Blattwerk der farbig überaus diskret eingemalten Blumen (rotblühender Mohn und dunkle Erdbeeren) ist gleich der Fülle von Gräsern mit weichem, flüssigem Pinsel als eine in Farbe und Ton der Impression gemäss zusammengefasste Erscheinung gegeben, ebenso die zarten duftigen Wolkenballen am milchig mattblauen Himmel. Eine Naturempfindung von so köstlicher Innigkeit fand in ähnlichem Sinne schon in Raffaels Jugendwerk der Madonna Conestabile (Petersburg) vollkommenen Ausdruck; während den gleichen Gegensatz von Figurenstil und Landschaftsform die ebenfalls um 1505 entstandene hl. Katharina der Nationalgallery dokumentiert. Doch schon der Landschaftsgrund der Madonna del Cardellino der Uffizien (1506) mit der typischen Wiederaufnahme perugineskер Baumformen ist in der farbigen und formalen Haltung und Durchbildung wiederum dem Figurenstil angepasst und als blosse Folie untergeordnet. Von jetzt ab bleibt auf Raffaels Tafelbildern die Farbe der Landschaft genau so abstrakt wie die der Figurenanwendung. Die uniforme Buntheit und Linienschärfe zumal der raffaelischen Grossfigurentafeln ist typisch für die nunmehr allgemein giltige Koloristik und findet sich in ähnlichen Abwandlungen auch bei den Werken Fra Bartolommeos, Andrea del Sartos und verwandten Künstlern dieser Richtung.

Man braucht nicht zu vergessen, zu welch schlimmen Resultaten dieses Prinzip der Farbengebung nur allzuoft führte. Die grelle, bunte Härte der Schulbilder, wie sie mit ihrer oft unglaublichen Farbenrohheit fast in allen Galerien sich finden, zeigt deutlich genug, wie rasch diese Richtung sich erschöpfen musste. Auch die Rückwirkung dieser zunehmenden Empfindungslosigkeit für die Farbigkeit der Tafelbilder auf die Haltung der Fresken liess nicht lange auf sich warten. Das in seiner uniformen Kälte kaum erträgliche Hintergrundsblau der Farnesinadecke bildet den schroffsten Gegensatz zu den lichten, zarten Harmonieen der ersten Stanzenbilder. Und nicht bloss Schülerhände leisteten

solche Dinge, selbst ein so begabter Nachempfinder wie Guido Reni vereinigt in der „Aurora" alle Schrecken dieses farbigen Prinzips. Viel mehr noch als diese koloristische Verrohung bereitete die nun überall versuchte Auflösung des streng tektonischen Szenenaufbaus zu Gunsten natürlich angeordneter, lebensmöglicher Situationen den Umschwung der Bildformen vor. Es entspricht ganz dem Charakter von Raffaels Kunstschaffen als dem zusammenfassenden Schlusspunkt einer langen und allmählich sich erschöpfenden Entwicklung, dass er selbst eine Lösung dieser neuen Probleme nicht mehr finden konnte. Noch viel weniger seine Schüler und Nachfolger. Die Fresken der Vasari, Zuccari und anderer mehr bedeuten die vollkommene Verwilderung seiner und Michelangelos Kunstweise. Wie sehr diese Erschöpfung schon im Werke des Meisters vorgedeutet ist, zeigt neben verschiedenen Fresken hauptsächlich sein letztes grosses Tafelbild der Transfiguration. Wenn auch das Schlimmste seiner Farbenrohheit auf Rechnung der Schülerhände zu setzen ist, so bedeutet doch die in der Anwendung der neuen Kompositionsprinzipien begründete Zerrissenheit des jede Einheit entbehrenden Bildganzen ein evidentes Versagen des raffaelischen Stils. Längst waren in Mittelitalien und Venedig diese veränderten Kompositionsprinzipien vorgebildet, deren Entdeckung in Rom, unter dem Bann übermächtiger Traditionen, nun ein neues Ereignis bedeutet.

Noch ein Weiteres trug schliesslich dazu bei, selbst in Rom die Künstler vom Wandbild zum Tafelbild zu drängen. Der Bilderschmuck war längst über seine ursprüngliche Bedeutungsbeschränkung als dekorative, nebenher zu bewundernde Beigabe des Innenraums hinausgewachsen zu selbständigen Kunstgebilden, welche die Bedingungen der reinen Raumkunst weit überschritten und ihrem ganzen Wesen nach konzentrierte Betrachtung und ungeteilte Aufmerksamkeit verlangten. Den Freskanten mag die Abhängigkeit von den angewiesenen Mauerflächen, die fast stets zur Hälfte schlechteste Beleuchtungsverhältnisse hatten, immer der Würde ihrer Kunst wenig gemäss erschienen sein. Sind doch sogar in Räumen, die wie angelegt scheinen zur dekorativen Belebung durch Bilderreihen (so z. B. der Carpaccioraum in S. Giorgio dei Schiavoni), selbst bei bestem Licht eine Reihe

der Werke nur durch Spiegelbeleuchtung geniessbar. Noch viel schlimmer liegen die Verhältnisse für die meisten Kirchen- und Kapellenfresken. Es lässt sich kaum eine dem Eigenwert des Wandschmucks weniger würdige Situation denken, als die konstante Gegenbeleuchtung der an den Fensterwänden der Stanzen und der Sistina angebrachten Freskenschätze. Für Michelangelos Deckenbilder gilt dasselbe vielfach verschärft durch das Irrationale der Aufgabe. So strebte auch von dieser Seite aus alles vom Wandbild weg zur Darstellung in sich geschlossener Atelierwerke. Und seit nun im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts auch Rom an den modernen Bildforderungen sich beteiligt, steht das italienische Kunstschaffen auf der ganzen Linie unter dem Zeichen der neuen Ziele, welche die Vorbereitung bedeuten zu dem grossen und grossartigen Entscheidungskampf gegen das traditionelle Grossfiguren- und Historienbild, den die Kunstentwicklung des 17. Jahrhunderts brachte.

2.

Zunächst allerdings gilt für die Eklektiker in Bologna und Florenz in gleicher Weise wie für die Naturalisten in Rom und Neapel, dass sie den Ueberlieferungen der grossen Meister nicht konsequent genug die neuen realistischen Tendenzen gegenüberzusetzen vermögen. Da bei den meisten das Interesse für die grosse Komposition das überwiegende blieb, kamen fast alle von dem anfänglich erstrebten Naturalismus der Formendurchbildung wieder ab und legten dafür den Hauptwert auf unbedingte Neuheit und Ausdrucksstärke der thematischen Invention und der kompositionellen Fügung der Figurenerfindung; völlige Verflachung musste die notwendige Folge sein; während die andere Richtung, die den traditionellen Formenschatz mit grösserer Entschiedenheit umzubilden und neuzubilden versucht, bezeichnenderweise eine mit frischem Leben erfüllte Landschaftsmalerei, ja sogar eine neue Stillebenkunst mit sich bringt.

Für die gewaltige Summe künstlerischer Kräfte, welche die Malerei dieser letzten Periode italienischer Herrlichkeit noch immer einzusetzen vermochte, gibt die wunderbare Energie, mit der nun

Caravaggio für sich und seine Zeit ein brauchbares Mittel zur Bildeinheit erschuf, eine grosse Vorstellung. In der konsequenten Ausbildung einer stilistisch gesteigerten, streng konzentrierten Einheitsbeleuchtung fand er die einzige Möglichkeit gegeben, seine realistisch detaillierte Formengebung in schroffem Wechsel von Licht und Schatten summarisch zu verbinden zu einem relativ starken Gesamteindruck. Seine Grablegung der vatikanischen Pinakothek ist die grossartigste Lösung und Verkörperung dieses Prinzips, das von diesem berühmten Werke ausgehend den weitesten Einfluss auf die zeitgenössische Kunst gewinnen musste. Ein scharfes Licht fällt von oben auf die in schwarzen Schatten eng zusammengepackte, gegen nachtdunkeln Grund gestellte Gruppe und beleuchtet in voller Breite den Leichnam, der den Kern- und Mittelpunkt des Bildes gibt. Die Einheitswirkung dieser stilistisch gesteigerten Lichtführung verhüllt die strengen Lineamente der Gewandmassen und wird ergänzt durch die in den Gewandpartien noch immer abstrakt kompositionell gedachte, sonst so weit als möglich abgewandelte Farbengebung. Noch glücklicher ist auf dem grossen Gemälde des Louvre, dem „Tod der Jungfrau" mit diesem Lichtstil operiert, noch unauffälliger ist dort ein natürliches Bildzentrum kompositionell herausgearbeitet, dessen Umgebung bei relativ gemilderter Linienschärfe in grossen Massen und Dunkelheiten zusammengefasst ist. Charakteristisch ist für alle diese Altarbilder, dass Caravaggio auf die grosse Linie nicht verzichten kann, seine Gewandfiguren wesentlich auf ihre Hauptumrisse hin in zeichnerisch strenger Augenführung aufbaut. Sein Stil versagt denn auch, wo er solche grossen Formate mit noch figurenreicheren Kompositionen zu füllen versucht, wie in der „Anbetung" der Wiener Galerie. Man kann diese mächtige Altartafel ohne schmerzhafte Augenqualen nicht betrachten: an dieser Stelle fesselt die wundervoll breit und malerisch gesehene Haarpartie eines Frauenkopfes, an jener eine von innen heraus energisch durchmodellierte Hand; aber dazwischen liegen ungelöste Schattenschwärzen und glasharte Umrisse, so dass das Ganze als ein wirres Konglomerat einzelner Bildmotive sich darstellt. Doch gerade solche Einzelheiten, wo Caravaggio die Form als einen vorwiegend farbigen und im

Licht gewandelten Eindruck festhält, bleiben bei allen diesen Werken am stärksten im Gedächtnis haften und gerade in der malerischen Behandlung reich aufgebundener Frauenhaare dokumentieren sich diese neuen Werte am deutlichsten; man denke z. B. an jenen gesenkten, fast ganz versteckten Mädchenkopf, der mit der herben Schönheit seines verlorenen Profils und der Formenpracht entblösster Schultern wohl das eindruckvollste Detail der vatikanischen Grablegung bildet.

Caravaggios Einfluss konnten sich die wenigsten Zeitgenossen entziehen. Guido Reni z. B. hat kaum je etwas Besseres geschaffen als die ganz im Anschluss an Amerighi gemalte Kreuzigung Petri der vatikanischen Gemäldesammlung. Aber seine Neigung zu abstrakter Farbbehandlung, die sich auch dort schon in dem effektvollen Rot der Gewandpartieen zeigt, steigert sich unter Aufgabe des einigenden Lichtstils bald aufs schärfste, und bei seiner vatikanischen Madonna,d ie dem Münchener Madonnenbild an schriller Lautheit der Gewandfarben ebenbürtig ist, geht er zugleich mit Entschiedenheit zu jenen klassizistisch akademischen Formen über, denen die „Aurora" ihre Popularität verdankt. Viel energischer als der Kompromissler Guido Reni sucht Domenichino im Geiste Caravaggios die neuen kompositionellen Möglichkeiten, die er an Correggios und Tizians Spätwerken bewunderte, noch weiter auszugestalten. Doch nur ein einzigesmal gelang es ihm, in einer kostbaren Komposition von geradezu klassischer Reife zusammenzufassen, was er erstrebte. Sein grosses Altarbild der vatikanischen Galerie, das schon durch die dekorative Schönheit seines malerisch gesehenen Landschaftsgrundes die Werke der Zeitgenossen weit überragt, die „Kommunion des hl. Hieronymus" zieht in seiner Gegenüberstellung zu Raffaels letztem Tafelbild gleichsam die Schlussfolgerungen, welche allein die dort vorgedeuteten Ziele realisieren konnten. Bei der Komposition der Transfiguration ist zwar ausgesprochen auf Natürlichkeit des Vorgangs ausgegangen, aber der Prozess der Durchführung arbeitet diesem Ziel gerade entgegen, ja dieses Spätwerk ist ein besonders klares Beispiel jener typisch antiimpressionistischen Schaffensweise Raffaels, die Figuren zunächst als streng durchgezeichnete Einzelakte der Landschaftsbühne einzufügen und sie

dann erst mit dem traditionellen Gewandstil zu bekleiden und zu Gruppen zusammenzufügen. Dagegen deckt sich Domenichinos neue Bildfassung, von einer gewissen spröden Unstofflichkeit der Farbe abgesehen, kompositionell und formal ganz mit der Lösung, die gleichzeitig sein Zeitgenosse Rubens in einer malerisch tiefer begründeten und deshalb dauernder fruchtbaren Synthese gefunden hatte. Und dass den Gestaltungsprinzipien, die Rubens, der grosse Eklektiker, für sein Figurenbild aufgenommeu, die gleichen Elemente zu Grunde liegen, zeigen am klarsten dessen Kopien nach Tizian und Caravaggio.

Vielleicht trug gerade die unbedingte Bewunderung, die Caravaggios Lichtstil und vor allem der von der Einzelform übertrieben abhängige Realismus seiner bis ins Letzte durchfühlbaren Formengebung bei der grossen Menge fand, wesentlich dazu bei, die Evolution der neuen malerischen Anschauungen auf italienischem Boden zu erschweren. Denn dass die alten Stilformen erschöpft waren, drang immer mehr in das allgemeine Bewusstsein. Wohl am eindringlichsten bezeugt den hinreissenden Eindruck der Kunstweise des Michelangelo Amerighi da Caravaggio das Werk von Polidoro da Caravaggio, der zuerst ein Schüler Raffaels und dann einer der überzeugtesten Anhänger Amerighis war (Kreuztragung in Neapel). Besonders beachtenswert sind die beiden wertvollen Tafelbilder in der Gallerie Borghese durch die malerische Vertiefung des Lichtstils seines Vorbilds. Vor allem in der flüssig breiten Gewandbehandlung weiss er Amerighis harte Lineamente glücklich zu vermeiden, an den er sich im übrigen so sehr anlehnt, dass der Davidkopf des Halbfigurenbilds unverkennbar das Modell des enface gesetzten Kartenspielers auf Caravaggios Dresdener Bild wiederholt. Die vollkommenste Ausbildung hat dessen Lichtstil im zweiten Borghesebild gefunden; wie von einem Scheinwerfer ausgehend, fällt von oben herab ein starker Lichtstrom auf die Situation: der jugendliche Held steht auf ein hohes Schwert gestützt gegen nächtlichen Grund, von weissem Mondlicht übergossen, das nur Gesicht und Oberkörper sowie das Haupt des Riesen streift, während die Gesamterscheinung der schlanken hohen Figur nur durch wenige Lichtreflexe verdeutlicht wird. Die landschaftliche Umgebung vollends

verschwindet fast ganz in bläulichem Dunkel, ohne dass doch die mit breitem Pinsel meisterhaft angedeuteten Erscheinungen die völlige Klarheit ihrer Existenz je vermissen lassen würden.

Immer entschiedener nimmt der Kreis um Caravaggio, der seit den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts in stetem Anwachsen begriffen war, auch die vom Meister ziemlich vernachlässigte Landschaft in die Formenwelt des neuen, realistisch gewandelten Religionsbildes auf. Dem Polidoro z. B. wird eine der zwei Kirchenlandschaften in S. Silvestro a Montecavallo zu Rom zugeschrieben, welche als die ältesten anzusehen sind. Wie dadurch der Eindruck des Altarbildes immer genrehafter werden musste, bestätigt am eindrucksvollsten die „Ruhe auf der Flucht" des aus Venedig stammenden Caravaggioschülers Sarazeni, die sich in der Galerie Doria befindet und dort unter dem Namen Amerighis läuft. Der Anschluss Sarazenis an dessen erste lichte Malweise kann allerdings kaum rückhaltloser gedacht werden. Besonderes Interesse verdient das Werk durch die Nebenstellung der erhaltenen Modellstudie zur Madonna, einer „Italienerin in Volkstracht", von der man glauben könnte, es hätte sich ein Bildwerk vom Anfang des 19. Jahrhunderts, etwa ein besserer „Nazarener", oder ein grossgeratener Waldmüller, in die illustre Gesellschaft der Doriasammlung verirrt. Diese harte, glasige, streng durchgezeichnete Naturstudie ist ganz in jener kalten, spröden Buntheit und peinlichen Häufung naturalistischer Einzeleindrücke gehalten, welche für zwei Drittel der gesamten Bildproduktion aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeichnend ist und deren schreckensvolle Koloristik den Eindruck aller Eingangssäle moderner Galerien bestimmt. Dasselbe gilt auch für die ausgeführte Mehrfigurenkomposition Sarazenis, ein Werk, in dem wieder einmal, wie in Zeiten der ersten Auseinandersetzungen zwischen Freskostil und Tafelbild, in neuer Abwandlung zwei verschiedene Sehweisen unvermittelt nebeneinander stehen: die lineare Formauffassung der Renaissance in den streng konturierten, in grossen Farbflächen kolorierten Gewändern und die modern realistische Einzeldurchführung der Details, insbesondere der Landschaft. Doch auch innerhalb der landschaftlichen Sonderausschnitte geht Altes und Neues bunt durchein-

ander; während z. B. die streng durchgezeichnete und farbig ebenso scharfe Chiantiflasche in ihrer aufdringlichen, photographisch platten Realität ebenso gut auf einem Genrebild Düsseldorfer oder englischer Abkunft sich finden könnte, ist jener Kohlstrunk des Vordergrunds (der aus Caravaggios Grablegung übernommen scheint), so breit und saftig hingemalt, dass man fast an gewisse Stilleben Courbets denken könnte.

Von einem solchen ganz mit genrehaften Einzelheiten durchsetzten und mit der Realität eines Stillebens ausgeführten Religionsbild war der Schritt zum Genrebild bezw. Stilleben kein sehr grosser. Und die Werke, aus denen Sarazeni seine Formenanschauung gezogen: Caravaggios Lautenspieler und Lautenspielerin (Turin und Venedig), seine Kartenspieler (Dresden) und andere mehr waren denn auch reine Genrebilder, die nur durch ihre Formate die Herkunft vom grossfigurigen Altar- oder Historienbild verraten. Noch bezeichnender für Caravaggios Realitätsdrang und entwicklungsgeschichtlich schon durch das für die italienische Malerei so gut wie neue Thema bedeutungsvoll sind seine grossformatigen Stilleben, wie z. B. das Küchenstück im Palazzo Corsini zu Florenz, das die lineare Durchziselierung der Einzelformen in einem schwärzlich dunkeln Gesamtton zu mildern versucht, dessen vorteilhafte Wirkung in einem verwandten Werk der römischen Galerie Colonna durch den glasig glänzenden Firniss allerdings wieder aufgehoben wird. Eine solch aussergewöhnlich flüssige Malweise wie in dem „Konzert" des Louvre, einem relativ kleinen Halbfigurenbild, hat er nur dieses einzigemal erreicht; hier wird er fast spanisch breit und die Schärfe seiner Linie verliert sich ganz unter der Energie seiner sicher vereinfachenden Pinselführung. Nur in diesem Bilde zeigt sich Caravaggio auch als Landschafter in einem Fensterausblick düsterer und eindrucksvollster Stimmungskraft; ein nächtlich schwarzer, noch immer von etlichen Streifen verglimmenden Sonnengolds erfüllter Abendhimmel sieht zu dem dunkeln Fensterrahmen herein in das von Dämmerschatten erfüllte Interieur, in dem eng zusammengepackt die Sänger und Musikanten stehen.

Dass eine Natur von der rustikalen Kraftfülle Caravaggios (der in seinem wilden und ungebändigten Temperament seine

Streitigkeiten am liebsten mit dem Messer auszutragen pflegte) kaum oder nur in den allerseltensten Fällen die zur Objektivierung von Landschaftseindrücken nötige beschaulich rezeptive Sammlung aufbringen konnte, ist begreiflich. Doch fand nun unter seinen Bologneser Zeitgenossen in Annibale Carracci auch die Landschaftsmalerei neuen und entschiedenen Ausdruck. Seine besten Landschaften befinden sich unter den vier Halbrundbildern mit Szenen aus dem Leben der hl. Jungfrau; sie hängen in der römischen Galleria Doria in der Nachbarschaft Claude Lorrains und neben dessen musikalisch-lyrischer Gefühlswelt kommt Annibales starke und herb pathetische Empfindungskraft zu verdoppelter Geltung. Während bei den beiden vorwiegend figürlichen Werken der unerquickliche Eindruck jener flauen und manierierten Formengebung überwiegt, der die Grosswerke der Carracci kennzeichnet, steht die Flucht nach Aegypten ganz unter dem Zeichen einer gross empfundenen, breit und malerisch wiedergegebenen Landschaftsdekoration heroisch düsteren Charakters und noch viel grandioser und unmittelbar wirkt die Natursituation der „Grablegung". Im ersten Bilde sind die beiden Seiten des Halbrunds mit Baumpartien vorteilhaft gefüllt und ebenso ist bei der Grablegung der Blick zwischen den rechts und links angeordneten Felskulissen auf die Bildmitte konzentriert. Dieses nächtlich dunkle Felsental senkt und verliert sich allmählich zu der von einem letzten gelben Lichtstreif unheimlich erhellten Ebene und fernerhin zeigt sich hinter den schon in Dämmerschatten gehüllten Mauern einer Hafenstadt noch ein schwarzgrüner Streifen Meeres, umrahmt von Gebirgskuppen gleicher Farbe. Die tragische Düsterkeit dieser Landschaftserfindung verstärkt am Horizont eine blasse Abendröte von erstaunlicher Wahrwirkung der Farbe, über der ein dunkelgrünblauer Himmel mit einem Strich finster drohender Gewitterwolken unmittelbar ansetzt. Glücklicherweise lassen die zu beiden Seiten des Vordergrundes eingegliederten Figürchen diese wuchtige Fernblickimpression vollkommen frei, deren Raumtiefe und naturgesättigte Stimmungskraft zum grossen Teil auf der aussergewöhnlichen Empfindung Annibales für die Formenwerte der Farbe beruht, auf der seine breite und energische Malerei basiert. Allerdings ist die unvermeidliche Figurenkoloristik mit

abstrakten Gewandfarben auch in diesem Bild ein empfindlich störendes Moment.

Geht schon die Farbengebung dieser Grablegungslandschaft über etwaige venezianische Einflüsse weit hinaus, so ist in Annibales „Linsenesser" der Galerie Colonna eine neue Malerei noch weit deutlicher vorgebildet. Dieses merkwürdige Bild bedeutet zugleich den ersten und einzigen spätrömischen Versuch, einen völlig realen Vorgang unmittelbar und ungeschminkt wiederzugeben und mit nur malerischen Mitteln bei möglichster Ueberwindung der zeichnerischen Schule darzustellen; es gehört deshalb zu den entwicklungsgeschichtlich wichtigsten Werken jener Zeit und gibt zugleich den überzeugendsten Eindruck von ihren eigentlichen Zielen. Die neue Erscheinung des knappen Bildausschnitts, der einem für das ruhende Auge ohne weiteres fassbaren Sehfeld entspricht, ist zunächst am auffälligsten; dann die breitpinselig flüssige Malerei mit ihren vorwiegend Braun in Braun abgewandelten Farbtönen besonders in Einzelheiten, wie dem grossen Campagnahut, dem Weinkrug mit Glas, dem kleinen Stück vergitterten Fensters. Dagegen versagt in anderen Details, so in der Modellierung der Hände und Köpfe, trotz der Energie der Pinselführung die neue Technik und die traditionelle Formulierung der Natureindrücke mit den Mitteln der Linie und des Umrisses tritt zu Tage. Doch im Ganzen wird der breite Vortrag des in realem Licht wiedergegebenen Natureindrucks einer einheitlichen Impression so sehr gerecht, dass man unwillkürlich an verwandte spanische Werke, wie den Dudelsackpfeifer der Wiener Galerie Czernin sich erinnert, ja vor Einzelheiten des Tischstillebens gar an Courbet zu denken geneigt ist.

Vor solchen Werken ist es ohne weiteres verständlich, dass Annibale Carracci Figuren des späteren Raffael als schneidend hart wie Holz empfand, empfinden musste. Aber diese Ansätze zu einer neuen Malerei verschwanden immer rasch im Strome der herrschenden Kunst. Und die Uebertragung der formalen Anschauung, aus welcher der Linsenesser entstanden, auf das Grossfigurenbild hätte überdies im besten Fall nur einer ganz aussergewöhnlichen Begabung gelingen können, welche über die denkbar höchste, an langen Portraitreihen und vielen Einzelfiguren-

bildern geschulte Beherrschung der malerischen Formengebung verfügte (man denke an die Entwicklung des Velazquez), niemals aber Künstlern, denen alle diese Vorbedingungen durchaus fehlten. So sind denn auch die grossen Landschaftsmalereien Annibales (vergl. Jagd und Fischzug im Louvre) rein dekorativer Art. Und in gleichem Sinne ist die Landschaftskunst des Salvator Rosa, der mit seinen braunsaucigen Malereien das Seicento beherrscht, vom Grossfigurenbild bedingt. Es ist nur eine Ausnahme, wenn er in einem Bilde der Brera, dem hl. Paul in der Waldwüste, einer seiner besten Landschaftsdekorationen, den hohen kühn durcheinandergeführten Baumstämmen eindringlichere Form zu geben sich bemüht. Frei komponiert wie diese Waldinterieurs sind auch die Kulissen seiner Reiterschlachten und anderer landschaftlich bedingter Schilderungen. Seine sehr breite und virtuose Malerei kommt nur ganz selten über ein ausdrucksloses Zeichnen mit dem Pinsel, das der Technik letzter Werke Tizians nicht unähnlich ist, hinaus. Eine charakteristische Nachfolge findet diese in ganz äusserlichen Formvereinfachungen mit pastosem Massenauftrag von Farben operierende Malerei in den theaterhaften Landschafts- und Figurenentwürfen Magnascos, von denen die Dresdener Sammlung eine Reihe typischer Beispiele besitzt.

Von diesen letzten Verflachungen abgesehen bezeichnet den Gesamtcharakter der vielverschrieenen „Verfallzeit" der Cinquecentomalerei seit Raffaels Tod, die besonders im Cicerone Kritiker von erbarmungsloser Strenge gefunden hat, ein reiches Kunststreben von eindrucksvollster Grossartigkeit der Ziele und des eingesetzten Könnens, das sich jedoch in dem verzweifelten Kampf gegen ein entwicklungsgeschichtlich erschöpftes Gestaltungsprinzip immer mehr aufreiben musste. Denn an eine Umwertung der Werte war, besonders auf römischem Boden, kaum zu denken. Wie wäre es auch möglich gewesen, eine Vergangenheit von solcher Grösse abzuschütteln, mit Traditionen zu brechen, innerhalb denen so unvergängliche Werte geschaffen worden waren. Und wenn auch die Tendenz zum Tafelbild, zur Landschaftsmalerei am Ende des 16. Jahrhunderts von neuem stark sich geltend macht, was konnte der Gesamtheit dieses „Genre" bedeuten, wie armselig musste es den Schöpfern über-

lebensgrosser Altarbilder und komplizierter Figurendarstellungen aus dem Bereich der Geschichte und Mythologie erscheinen. Das komponierte Figurenbild war und blieb die Kunst grossen Stils, die einzig mögliche Malerei. Aber dabei drängte doch alles vom freien Kolorismus zu tonwahrer Farbigkeit, von den traditionellen Idealformen zu realer Wiedergabe der Erscheinungen. Die florentinisch-römische Freskokunst war mit den Produktionen der Giulio Romano, Vasari, Zuccari und anderer mehr endgültig ausgeschaltet. Venedig und Correggio waren überall in die Kunst geflossen. Immer wieder weisen die landschaftlichen Versuche, z. B. des Annibale Carracci hier, des Francesco Bassano dort, deutlich auf die neuen Forderungen, die auch an das Grossfigurenbild auf der ganzen Linie gestellt werden. Mit Gewalt suchte sich eine neue Sprache ihre Rechte. Doch immer wieder stand das Alte, besonders die stolzen Werke der klassischen Freskanten, ihrer konsequenten Ausbildung im Wege. Es ist rührend sich vorzustellen, dass man die Rettung aus dem Chaos, das Heil der Kunst in einer Verschmelzung der Grössten suchte, Raffael, Tizian und Correggio vereinen wollte, deren jeder ein in sich geschlossenes Endresultat ganz verschieden bedingter Entwicklungslinien darstellt. Andere schliessen sich an Caravaggio an und suchen dessen Linienhärte durch einen weicheren Vortrag zu mildern. Aber die Banalisierung, zu welcher ein an die inkonsequente Durchbildung einzelner Formen sich klammernder Naturalismus vor grossformatigen und vielfigurigen, real nicht sehbaren Bildaufgaben notwendig kommen musste, trieb viele von diesen wieder zu den nunmehr akademisch festgelegten Idealformen der Klassiker zurück.

Und wo die Grosskunst des 17. Jahrhunderts etwas anderes ist als Epigonentum, ist ihr Stil immer in entscheidender Weise durch die Art der Landschaftsgestaltung bedingt. Dafür ist die Kunst des Landes, das am unbedingtesten dem Kult Italiens huldigte, die französische Malerei des 17. Jahrhunderts, der interessanteste Beleg. Wo Poussin wahrhaft gross ist, gibt er immer Werke, in denen er seine klassische Figurenkomposition einem farbig lebendigen, in neuen Beleuchtungsrealitäten gesehenen Landschaftsgrund einzuverschmelzen sucht. Der Stil dieser Bilder,

auf denen die Reliefkomposition der wesentlich linear gedachten Figurenerfindung in dem über den ganzen Vordergrund gleichmässig hinströmenden Abendsonnenlicht zu malerischen Flächenwirkungen aufgelöst ist und auf denen ferner der dunkle warmbraune Fleischton der Figuren sich einheitlich verbindet mit der tiefen satten Farbigkeit der in den vereinfachten Formen der Dämmerung grosszügig zusammengefassten Landschaft, bedeutet denn auch eine völlig neue Lösung des alten Problems der Einheit von Naturbild und Figurenkomposition. Im Gegensatz dazu bleibt Poussins Landschaftsbühne immer tot und leer, wo er seine Figuren in die alte abstraktbunte Gewandfarbigkeit kleidet; wo er sie aber durch landschaftliches Einheitslicht fast noch mehr als durch den linearen Aufbau zusammenzufügen sucht, ist zumeist auch sein Naturbild von einer lufterfüllten Tiefraumigkeit (die doch den Flächeneindruck des Ganzen nie zersprengt) und ferner von einer Stärke des atmosphärischen Lebens, die recht eigentlich die tiefste Schönheit z. B. eines so edeln Werkes wie der Flora des Louvre ausmacht. Niemand wird den Zauber atmenden Lebens vergessen können, mit dem dort die Zweige des schlanken Blütenbaums gegen die dunkle blaue Luft des Abendhimmels stehen, an dem mächtige Wolkengebirge in grosser Daseinspracht empor sich türmen. Fast noch stimmungskräftiger wirkt die heroisch düstere Abendlandschaft auf dem grossen Bacchanale des Louvre; immer ist in diesen so sehr durch die Landschaft bedingten Bildern ein Lied auf die Schönheit des Nackten angestimmt: in einer erotischen Genussfähigkeit von höchster Feinfühligkeit und Vornehmheit scheint Poussin erst den Mut und die Selbständigkeit zu finden, die Schranken des traditionellen Farb- und Linienstils zu durchbrechen; und Tafelbilder wie z. B. die sehnsüchtig träumende Nymphe der Nationalgallery oder die ruhende Venus der Dresdener Sammlung sind denn auch aus der Reihe dieser seltenen Werke, zu der stilistisch auch das kleine Amorettenkonzert des Louvre gehört, die wertvollsten Blüten. — Eine ganz neue Form für die Landschaft grossen Stils findet, von dem Deutschen Elsheimer ausgehend, Poussins Zeitgenosse Claude Lorrain, indem er die führenden Rhythmen der Linearkomposition so weit als irgend möglich einem in seiner

Lichtmalerei völlig impressionsgemäss durchgeführten Bildzentrum unterordnet; es ist begreiflich, dass seine besten Inventionen deshalb durch die nachträgliche Einfügung kolorierter Figuren nur beeinträchtigt werden konnten. Solche präzis durchgeführten, im klassischen Linearstil gehaltenen Staffagefigürchen tragen auch wesentlich zu der toten Wirkung der rein landschaftlich gedachten Kompositionen Poussins bei. Leider war es gerade diese oeldruckartig stumpfe, jedes farbigen Lebens entbehrende Landschaftsmalerei, die späterhin im Kreise der Italienfahrer am meisten Nachahmer fand. Bezeichnend für ihre Entstehung und ihre Abhängigkeit vom traditionellen Figurenbild ist es, dass auch diese Landschaftskunst einer Vertiefung nicht fähig war, recht eigentlich entwicklungsunfähig blieb, wenn sich auch das Kompositionsschema der italienischen Landschaften Gaspard Poussins (Galerie Colonna Rom) und deren oberflächlich dekorative Formengebung mitsamt den typisch literarisch zugespitzten Figurenzutaten bis in die deutsch-italienische Landschaftskunst des 19. Jahrhunderts erhielt. Doch neben Nicolas Poussin und Claude Lorrain, den beiden durch ihre Stellung zur Landschaft so entschieden bedingten Grossmeistern, strebt die übrige französische Malerei des 17. Jahrhunderts, so reich ihre Produktionskraft auch war, vergebens nach Neuschöpfungen von selbständiger Bedeutung. Die grossen Dekorationsbilder der Lebrun, Jouvenet und Lesueur sind Historienbilder im Sinne des 19. Jahrhunderts mit stark klassischem Einschlag; die Gebrüder Le Nain versuchen mit dem flauen Realismus ihrer Bauernbilder die Rolle eines in französische Eleganz übersetzten Caravaggio zu spielen; wichtiger als sie alle ist in diesem Sinne ihr Zeitgenosse Valentin de Boulogne, der die caravaggieske Linie von innen heraus mit realer Form und Farbe zu erfüllen versucht. Bei ihm nun wird die Formverwandschaft dieser Kunst mit der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts besonders evident; er kann in dieser Beziehung mit dem Renischüler Cagnacci zusammengestellt werden, dessen Geistesverwandter er auch in der Wahl seiner Themen ist. Cagnaccis „Tod der Kleopatra“ der Wiener Galerie könnte noch ausgeprägter als das „Urteil Salomonis“ des Valentin (Louvre) nach seiner ganzen formalen und thematischen Besonderheit auch

der Hand eines französischen, belgischen oder deutschen Historienmalers entstammen.

Gerade solche als künstlerische Potenz bedeutungslosen Werke werfen auf den Gang der Entwicklungsgeschichte oft die allerhellsten Schlaglichter. Das 19. Jahrhundert hatte in seiner offiziellen „Grosskunst" immer noch dieselbe Einschätzung der absoluten Ueberlegenheit des erzählenden Grossfigurenbildes, wie das 17. Jahrhundert in Frankreich, Belgien und Italien; und die in Italien vorgezeichnete Entwicklung wiederholte sich im 19. Jahrhundert mit exakter Notwendigkeit von den Präraffaeliten und Klassizisten bis zu den Historienmalern, um schliesslich in demselben Chaos wie die Figurenmalerei des 16./17. Jahrhunderts zu enden. Erst nach dem breitesten Ueberwuchern der akademischen Kunst konnte jener gleichfalls längst vorbereitete Umschwung der Sehweise die ganze Allgemeinheit des Kunstschaffens durchdringen, dessen organisch sich aufbauende, rasch sich steigernde und erfüllende Entwicklung die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts so grossartig macht. Es kann nicht wundern, dass gerade in Frankreich, das den Uebergang vom Klassizismus zur Historienmalerei schon ein zweites Mal absolvierte, die neue Kunst zuerst entscheidenden Ausdruck fand. Ansätze dazu waren schon im 18. Jahrhundert deutlich genug vorhanden. Noch hatten die politischen Zustände eine „Grosskunst" verlangt, die in der höfisch eleganten Dekorationsmalerei Bouchers typischen Ausdruck fand und der gerade innere „Grösse" am meisten fehlte. Watteaus Mittelstellung zwischen Rubens und Chardin, diejenige Fragonards zwischen Franz Hals und der zeitgenössischen Historienmalerei ist seltsam genug. Nur Chardins bescheidene Interieur- und Stillebenkunst, die monumentaler ist als Alles, was die Zeit sonst geschaffen, weist entscheidend auf die Zukunft hin und eine Reihe nicht unwichtiger Namen (Cl. J. Vernet, Hubert Robert, L. G. Moreau, J. J. X. Bidault) deuten jetzt schon an, dass diese der Landschaft gehören sollte. Aber erst der Anschluss an Holland konnte den Anstoss zur Entscheidung geben; dort lag das Heil der Malerei und zwar nicht bloss der Landschaftsmalerei beschlossen. Allerdings basiert Manets Kunst zunächst auf Velazquez, aber zwischen seiner

Olympia und Rembrandts Bathseba ist der geistige Zusammenhang unverkennbar, der darin liegt, dass in der Bathseba ein real gegebener und durchweg im Sinne einer positiven Impression ausgeführter Vorgang zur der ausserordentlichen Monumentalwirkung gesteigert worden war, welche die moderne Tafelbildkunst erst in der Olympia wieder finden sollte.

Wie sehr schon im 17. Jahrhundert die Möglichkeiten der alten Kunst erschöpft waren, predigen schliesslich immer wieder am eindringlichsten alle jene Galeriesäle, welche der italienischen, vlämischen oder französischen Grossmalerei zu dienen haben. Von wenigen Meisterbildern abgesehen wiederholen sich da auf mächtigen Leinwanden vor den rasch ermüdeten Augen des Beschauers stets sich gleichende Eindrücke von schwer entwirrbaren Figurenknäueln in Gewandfarben von ostereierbunter Gegensätzlichkeit. Man muss versucht haben, in diesem Hexenkessel sich einzuleben und man muss des öfteren den erlösenden Eindruck empfunden haben, den die beruhigte Welt des Velazquez und der holländischen Kunst nach diesen krampfhaften Versuchen einer vergeblich nach neuen Ausdrucksformen ringenden Entwicklungsperiode ausübt, um die organisch begründete Entstehungsnotwendigkeit der neuen Kunst, der impressionistisch bedingten Tafelmalerei, in ihrem ganzen Umfang zu verstehen. Es ist wunderbar, dass der grösste ihrer Siege, die Uebertragung der neuen Sehweise auf Bildschöpfungen mehrfiguriger Vorgänge in grossem Formate, schon das 17. Jahrhundert gebracht hat. Er war der spanischen Kunst, der von allen Einflüssen der Antike und der Renaissance unberührtesten, vorbehalten gewesen; Velazquez, in dessen Spätwerken diese neuen Möglichkeiten zum erstenmal monumentalen Ausdruck gefunden haben, war von einer Kunst umgeben, deren malerischer Selbständigkeit er die notwendigen Vorbedingungen und Grundlagen seiner Entwicklung zum Impressionismus verdankte. Und in Velazquez nun erfüllten sich auf dem Wege über Ribera auch die Ziele der spätitalienischen Malerei, bedeutet doch die Kunst des in Neapel heimisch gewordenen Spaniers für Italien den letzten Höhepunkt des Altarbildes grossen Stils. Im Anschluss an Caravaggio hatte sich Ribera in die schroffe Beleuchtungsmanier und schwarzschattige

Behandlung der Märtyrerszenen gefügt, deren Darstellung die Zeit vor allem verlangte, wenn auch unter seiner breiten Malerei der caravaggieske Licht- und Linienstil nie so stark wie bei seinem Zeitgenossen Zurbaran durchzufühlen ist. Doch von der malerischen Reife und Geschlossenheit seiner ersten, nur ihm eigenen Schaffensweise geben durch sein ganzes Leben hindurch vereinzelte Werke beredtes Zeugnis. Von ausserspanischen Bildern sind da neben dem Diogenesportrait der Dresdener Galerie, das dort der Nachbarschaft des Velazquez in fast ebenbürtiger Schönheit Stand hält, als bedeutungsvolle Vorläufer der neuen Malerei in erster Linie die im Louvre befindlichen Werke zu nennen. Dort ist die „Anbetung der Hirten" der wichtigste Beleg, wie sehr auch Riberas so eminent kräftige und tonschöne Malerei in ihrer Wahrwirkung durch des Künstlers Stellung zur Landschaft bedingt ist, so einfach seine Natursituationen auch gehalten sind. Aber jene nackte, sonnenbraune Hügellinie des Hintergrunds mit den allmählich zu Sommerdunst zerfliessenden Wolkenballen darüber, zwischen denen hie und da in wunderbarer Tonwahrheit das reiche Blau des südlichen Himmels sich zeigt, ist unvergleichlich lebensvoll, trotz der schlichten und scheinbar nüchternen Formen. Noch viel deutlicher weist Riberas „Bettler mit dem Holzfuss" auf Velazquez hin, dessen monumentale Komödianten- und Bettlerfiguren in diesem Werke vorgebildet sind; wieder ist die ganz in den Vordergrund gestellte Einzelfigur umgeben von Licht und Luft, wieder erhebt sich über einer malerisch aufgelösten Landschaftsfernsicht einfachster Art ein von athmosphärischem Leben stark erfüllter Himmel. Der Gedanke an Poussin, der noch immer im Sinne Tizians die Abendwolkenbeleuchtung seiner Landschaftsfernen stilistisch zu verschmelzen sucht mit einem die Vordergrundsfiguren überflutenden, aus unbekannter Quelle fliessenden Lichtstrom, wird die Bedeutung der neuen Einheitsform Riberas noch schärfer klarlegen. Und die Beziehungen Riberas zu Velazquez vermitteln in ungezwungener Weise von ihm zu dem spanischen Grossmeister, dem Ahnen der modernen Kunst, als dem organischen Schlusspunkt der italienischen Entwicklungslinien. Wie mag Velazquez erstaunt sein, so berichtet Justi, als ihm auf seiner

italienischen Reise „gerade von der Seite des Ribera eine Bestätigung seiner Richtung zuteil wurde, als er den finstern Chiaroscuristen auch als Schöpfer lichter und sonniger Bilder kennen lernte, während er zu verstehen gab, dass jener dunkle und schreckliche Stil ein Zugeständnis an den Modegeschmack sei". So mag denn der Name des Velazquez, der mit den Besten des 19. Jahrhunderts so eng verknüpft ist, an das Ende dieser Betrachtungen gesetzt sein, nicht ohne zu bedenken, dass nach den vielen Phasen, welche die Geschichte der Malerei vor ihm durchlebte, auch seine Kunstform nicht den Anspruch erheben mag, eine definitive Lösung insbesondere der Probleme der Farbe zu geben, dass auch er die letzten Möglichkeiten einer unendlich entwicklungsfähigen Kunst keineswegs erschöpfen konnte.

Studiengang.

Im Wintersemester 1904/05 bezog ich die Universität Berlin, wo ich auch das Sommersemester 1905 zubrachte und neben Schaefer, Paulsen und Erich Schmidt vor allem Wölfflin hörte. Im Winter 1905/06 besuchte ich in München die Vorlesungen Furtwänglers. Im Sommersemester 1906 wurde ich von Prof. Dr. Artur Weese in's kunsthistorische Seminar der Universität Bern aufgenommen. Ausser den Vorlesungen meines verehrten Lehrers hörte ich insbesondere die Kollegien von Walzel und Maync über deutsche Literaturgeschichte. Inzwischen war auf Grund ausführlicher Galeriestudien in Deutschland, Holland und Italien, in Paris, Wien und London das Material zu meiner Dissertation gesammelt worden; dieselbe wurde im Sommersemester 1908 vollendet; meine Promotion erfolgte am 22. Juli 1908. Starke Anregungen und Eindrücke verdanke ich in erster Linie den grosszügig geleiteten Berner Seminarstudien; neben meinem Lehrer fühle ich mich besonders meinem Onkel, Prof. Dr. Fritz Baumgarten-Freiburg i. B. für sein allezeit förderndes Interesse zu herzlichem Dank verpflichtet. Wärmsten Dank schliesslich schulde ich meinen Eltern für die verständnissvolle Bereitwilligkeit, mit der sie meinen Studienplänen entgegenkamen.

Gaylord Bros.
Makers
Syracuse, N. Y.
PAT. JAN. 21, 1908

YC113935

NB1343
S3

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY